



عالم الفكر

المجلد الثالث

العدد الثالث - أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٧٢

محتويات العدد الثالث

- الرواية العربية المعاصرة
- الفن القصصي المعاصر في إسبانيا
- الرواية الفرنسية المعاصرة
- الرواية الألمانية في القرن العشرين



عالم الفكر

رئيس التحرير : محمد مشاري نعدوي
مستشار التحرير : دكتور أحمد نورييه

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الإعلام في الكويت * أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر - ١٩٧٢
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشئون الفنية * وزارة الإعلام - الكويت : ص ٠ ب ١٩٢

المحتويات

الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة

٢	تعهد	
٩	الرواية العربية المعاصرة وإزمة التعبير العربي	دكتور شكري محمد عباد
٣٩	الفن القصصي المعاصر في إسبانيا	دكتور محمود علي مكي
١١٢	الرواية الفرنسية المعاصرة	دكتورة سامية أحمد احمد
١٦٧	الرواية الالمانية في القرن العشرين	دكتور مصطفى ماهر

★ ★ ★

آفاق المعرفة

٢٢٧	العالم العربي ومشاكل الفن الحديث	دكتور حسن فاذا
-----	----------------------------------	----------------

★ ★ ★

ادباء وفنانون

٢٦٩	ريتشارد فاغنر بين العاطفة والعبقرية	دكتور لرون عكاشه
-----	-------------------------------------	------------------

★ ★ ★

عرض الكتب

٢١٢	الايديولوجيا
-----	--------------

الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء اصحابها وحدهم

الاتجاهات الحديثة في الرواية المعاصرة

تمهيد

في أواخر القرن التاسع عشر أخذ دعاة الانسراكية المالية يفكرون في مصير الآداب والفنون ويشاءون عما عسى أن يلحقها من اردهار او بدهور في ظل الأفكار الواقعية ، وبدأت تسود في تلك الحقبة من الزمن ، وعد ذهب المفاون مهم الى حد القول بان الآداب والفنون مسمرها الى الروال والاندثار نظرا لانها لا تعبر في حقيقة الأمر الا عن بعض أشكال الرأع في المجتمع وسعور الانسان بالوحده المرره . ففى بذلك ليست سببا سوى تعبر عن صرحه استغناء عن العزلة الرهبة الى معانها الانسان في هذه الحياه . وربما كان الموسى هي اش الوجد الذي سوف يقلت من هذا المصير لانها على خلاف بقية الفنون والآداب تعبر عن السعاده والانتلاف والانجم والحب في المجتمع .

وفي أوائل القرن الحالى كتب اناول فرانس محاوراته التى تذكرنا بمحاورات «ملاطون» وأخرى اسمها «على الصخرة البيضاء» . وقد تصورى المحاوره الأخيرة منها مستعبل العالم وقد اختفى منه الأدب والتصوير ولم يبق سوى النحت الذى يستخدم في أغراض زخرفية بحث .

كما احبب البعض بجمع أنواعها وبكل ما استطاع علمه من مقامرات وتقلبات وتخييط بين السعادة والسقاء... بين الشعور بالوحدة والحب الالم الذي لا وجود له في المجتمع المثالي الحالي . وحصر انابول فرانس الحياة الثقافية كلها في الشعر والموسيقى ، اليونانية والسقونية (على أساس أن الشعر هو نوع من التقنى والربح بالسعادة لذلك المجتمع السعيد بينما يعبر اليونانية والسمعونية أصديق بعبير عن الانسجام والانلافا . وذلك بمكس الكونسرو الى لم يكن - في نظره - اسعد حطاً من الأدب والصنوبر والقصص ، لأنها بمثابة محاورة موسمية بين لحين أو حالي وجدائتي .

٣- وإذا نقضنا الأهمامات العامة الثقافية وعمر الثقافية التي يميز القرن الحالي منذ بدئه فسوف نجد أن هذه الإبحات تنراوح بين البحث عن نظره عامه للعالم يضع الإنسان في إطار من الدلائل الممكنة المقولة بعد أن عانى الناس الأمرين من أزمات الإيمان التي عرّفنوا لها نتيجة للعلبات العنيفة التي حمت القرن التاسع عشر وسلبت الى القرن العشرين ، وبس أنواء الإنسان في زوايا النفس يحث في جبانها عن بربر الحياة وبطل سعوره بالعزلة المسافرة .

وبس من سك في أن الماركسية حاولت ولا تزال تحاول - أن بزود الإنسان بالفنار الساملة للعالم ، وأن يعبر له كل ظاهرة من طواهر الكون . ولقد فجرت في الأدب الكرى كلها حركات التجديد التي غرست في نفس المؤمن عقيدة ذات دلالة ساعديه على أن سائر العصر الذي يعيش فيه حتى لا يتهم بالزمت أو الجيود . سيما ظل علم النفس المنسج من نظريات فرويد على صلة وثيقة بذلك الانطواء الفلسفي الذي ينبع منه حركة أدبية متعددة المظاهر ، نعالج في الرواية والشعر صراع النفس بين العزلة والحب الذي هو في الواقع عبارة عن اقتران عزلة بعزله . ومن كل هذا شرع البعض يبعد أن الصيغة الأدبية المعروفة من رواية وقصة ومسرحة أخذت في التدهور والانحلال ، لا لأن الجميع أصبح سعيداً وتخلص من جميع تناقضاته فلم تعد له حاجة الى ما يمنحه الرماية والاطمئنان ، ولكن لأن تناقضاته ثابت الفرد وطف على كل اهتمام آخر يمكن أن يفض مضجعه وبلبل فكره ويمحو من أمامه كل مباح الحياة .

والرواية بالذات صيغة أدبية فتيه لا يتجاوز عمرها المائتين والخمسين سنة في الإهم المتقدمة ، والخمسين السنة في العالم النامي الذي لم يحظ بهيب من قيم أوروبا ومثلها العامة إلا منذ أمد قريب . وهذه الصيغة الأدبية وليدة الشعور بضرورة محاكاة الواقع الحي الجارى في المجتمع البشرى بل أنها كانت في وقت من الأوقات خروسيطة لمحاكاة هذا الواقع ، وليس كذلك الشعر والناسه اللذان أخفقا في محاكاة الواقع بصورة طبيعية مقنعة ، كذلك كان ظهور الرواية نتيجة الحاجة الملحة لمجتمع من القراء لا يجدوا خارج ميدان القراءة أساليب ممكنة للتسلية والترفيه عن النفس .

أما اليوم فقد أصبحت وسائل الاتصال الجماهير سمعه بصرية صارخه ملحة لا تسمح بترك الإنسان وحده بتدق القصص تدقاً هادئاً في مكان منزول ، وإنما تخاطبه بأساليب مختلفة مؤتلفة كالسينما والإذاعة والتلفزيون ، وهي وسائل تفضلها الجماهير لأنها أسهل ادراكاً من الكلمة المطبوعة ، إذ هي تخاطب الحواس المختلفة في آن واحد على شكل حصار لا ترك لاحتمال الخطأ ، أو عدم الفهم ، أو التأمل الفردي فرصة ولا سبيلاً .

على أن محاكاة الواقع ، الذي هو الميراث لاجداد الرواية ، لم يكن هو الغرض الوحيد اليوم من الأدب ، فهناك بالإضافة إلى ذلك سرعة الاعلان لكل ما يضعه النفس أو يسكره الخيال ، وهذه هي الظاهرة الجديدة في عصرنا الحالي . فما مرأى يظهر في جامعه أمرئكة ، أو نظرية تنافس في ميدان همدن أو تجربة اقتصادية جديدة تختبر في مصنع سوفييسى الا تصبح أسرع من الأرق سراً سائما تأوكله الألسن ويتداوله الناس في سنى أنحاء العالم ، وقد يسلم هذا الخير الإغناح ، والعدوه ، والسر ، وهذه مزة أخرى لاستخدام الوسائل المسممة البصرية في الاتصال بالمتأخر . تلك الميزة التي تغترق إليها النظريات العلمانية للمحاكاة كالذهب الطبعى ، الذي يصف الأشياء إنما هي في الطبيعة وسما تحاول أن تكون أعيا محانداً ، من غير أن تصحبها إغناح أو شرح أو تعالين . وهو المذهب الذي عمل الروائي الفرنسي **إميل زولا** *Emile Zola* على تطويره . ومن وراءه من بعده أجيال من الروائيين دسل أن تظهر الوسائل الألبه التي نزلت الرواية بجميع أنواعها في الأدب بالمتأخر .

وعندما نجد أنفسنا نعس مفارقه جديده في عالمنا التعير ، هي المعارفه بين الإصاات لاصوات ، فلهذا ، نحاول تصوير الواقع بحيث يؤدي إلى مسيح فكرى معين أو نظرة بورية خاصة يرى ضرورة تسميم الواقع نفسه ، وبين الأنزواء أمام الواقع الخارجى والغوص في خبايا النفس للبحث عن رموز تعطى للحياة دلالة ، وتعتبر السياسة والتأثورة والحركات الاجتماعية في الأديان من معالقات الحياة الأولى ، بينما تعبر الحركة الرمزية ، وعلم النفس ، وسعور الفرد بالعجز أمام الأحداث العالمة الكبرى من سمات الحالة السائمه ، أما الواقع الخافى فإنه لا ينهى إلى أى من الحالين وإنما إلى المفارقه بينهما .



وإذا كان من مهم وظيفة الرواية أن تحاول المؤلف السابر في مرأله عن طريق محاكاة الواقع . أو العبر بها بدورث نفسه بمسورة مؤردوناسلوب يبلغ جذاب فإن هناك اتجاه آخر في الرواية الحديثة يعالنه الأوربية بناسة الا وهو محاولة إيجاد صبح جديد في طرق السرد واعاده النظر في الطرق للمارقه . وأول من طرق هذا الباب الروائي الروسى الكبير **دستويسكى** *Dostoyevsky* الذى كان سحر أن سحر سرد الحوادث الخارجيه لا تكفى ، وأنه لا بد للمؤلف أن يتعمق في شخصياته بعمق تاما . وكذلك الروائي الروسى الكبير **ليوتولستوى** *Lev Tolstoy* الذى كان يحاول دائماً - وبخاصة في « **الحرب والسلام** » - أن يجمع مصير الفرد في إطار مصرع جماعى تاريخى .

ولكن الظاهر الجديدة التى ظهرت في أوائل القرن العشرين هي اللجوء إلى ما يعرف باسم « **تيار السعور** » *Stream of Consciousness* كما أحرعه الروائي الفرنسى **جى جيراردان** *J. G. Du Jardin* و **ولور جيمس جويس** *James Joyce* ، و **فرجينيا وولف** *Virginia Woolf* في الرواية الإنجليزية . ومعنى هذا المصطلح أن يلتزم الكاتب بالكشف عما يدور في نفس شخصه بعيداً عن تقديم الحدث أو الحوار الملقوظ . ومن غير تغيد بالربيب التحوى أو المنطقى للكلام - وذلك محاكاة لسطور الأفكار في الذهن الذى يب من موضوع آخر دون قاعدة أو نظام معين . والغرض من اللجوء إلى هذا النوع من السرد في الرواية هو الكشف عما سماء علماء النفس بمستويات الوعي السابقة على التعبير . . ويلاحظ أن هذه المناجاة تظهر خالية من علامات

الترقيم ، وإن الفرض من تسجيلها هو الإبداع بحركة العقل المتدفقة المستمرة بكل ما تشتمل عليه من تداعى المعانى من غير ربط ولا منطق .

ويمكن اعتبار الأساليب الأسطورية في السرد الروائى التى ترجع الى الكاتب الأمريكى **ميلفيل** H. Melville في القرن التاسع عشر محاوله أخرى للانحراف عن التقليد في الرواية . ولا شك ان هذا العنصر الأسطوري - مثل رواية **موبى ديك** Moby Dick على صله وبقته بالقصص الأسطورية الخشام الذى تميز به **فرانتس كافكا** Franz Kafka في صرنا هذا . وليس اثر كافكا سوى استمرار منطق من ناحية أخرى للرواية الدستوعسكية : التى تتضمن وصفاً أسطورياً مؤثراً للانسان المعزل في الجموع الذى يطارده ويحاول القضاء عليه . او للانسان المنزوى نسجه لخاونه التعمسه الدفينه وعمره عن مواجهة العالم او نهمة .

ومن وسائل الهروب أيضاً من الروايه العليديه تلك التى اسنهر بها الكاب الفرنسيون الروائيون في تصويرهم للجمع بأسره لا عن طريق سرد الأحداث لحياه فردية بل عن طريق تعيين العلاقات الاجتماعية المختلفة التى تربط بين النحفيات في بيئه او زمن معين او عبر اجبال من اسره واحده . وهذه هي « **الرواية الاجماعية** (Roman Unanimiste) » التى ابتكرها **جول رومان** Jules Romains ، و**جورج ديهاميل** Georges Duhamel و**روجيه مارتان دي جار** Roger Martin du Gard . وهذه الروايات تمثل دون شك محاوله المؤلف الروائى ان يربط بين قصة مصر شخصاته - كما هي الحال في الروايه الفليديه - وبين أحداث المجتمع الذى يعيشون فيه مائتين في ذلك بالحروب والأزمات التى فضت على حياه أغلب البشر في الخمسين السنه الأخيرة .

والرواية الفرنسيه دائماً البحث عن ميع جذبه كما هي الحال في روايات الكتاب الوجوديين : **سارتر** J. P. Sartre ، و**كامي** A. Camus و**سيمون دي بوفوار** S. de Beauvoir . ولقد استمر الشعور بعدم كفايه السرد التقليدى الى زمن الابتكارات الحديثه ، وبعضها يسمى « **الرواية الجديده** (Nouveau roman) » ، والبعض الآخر يلتزم ما يسمى « **أسلوب الانتحاء** Tropisme » . فاما الروايه الجديده فعد ظهرت بفرنسا في أوائل الخمسينيات من هذا القرن بقصد الورده على اسلوب الروايه الكلاسيكه الى تهتم بالحليل النفسى لتخصاتها والتعليق الفلسفى المطول على مواقفها . وتميز هذه النزعه بمحاوله تسجيل بعض المعطيات الحسيه كوصف جدار من الحجر وصفاً دقيقاً ، او رائحة حساء البصل ، او مقتطفات من الأحاديث المألوفه بين الناس ، من غير أى توجيه او تعليق من قىل الكاتب ، باركة للفارء الحرة في تكوين انطباعه الشخصى مما يقرؤه . ولا تزال هذه النزعه غالبة في الروايه الفرنسيه الحديثه وان كانت قد تآثرت بالنظريه البنيويه Structuralisme الجديده التى سزعمها **رولان بارت** Roland Barthes ، والتى ترمى الى تحديده واقعة انسابه بالنسبة لمجموعة منظمه من الناس مع العريف بهذه المجموعه .

واما الاسلوب الانتحائى فهو من ابتكار الروائيه الفرنسيه **ناتالى ساروت** Nathalie Sarraute ، ويقوم على وصف ردود الفعل لدى الشخصيه للحوادث الخارجيه عنها ، وهي كلها - في نظر ناتالى ساروت - ردود فعل نبه آله تذكرنا باتجاه النبات نحو الشمس اتجاهاً تلقائياً . وكان كل هذا محاوله قضى عليها بالفشل في تفسير مجرى الروايه التقليديه مثلاً حاول **أندريه مالرو** André Malraux في رائعه عن الحرب الأهليه في الصين المسماه « **حالة الانسان** » والتى تمزج

الحوار بالسر والتمويه والتأريخ والتحليل السياسي . وفي الدراسة التي نقدمها السيدة الدكتورة سامية أسعد كسر من التفاصيل الطريف العميقة لهذه الاتجاهات الحديثة كما يظهر في كتابات الروائيين الفرنسيين المعاصرين .

وإذا كانت هذه هي الحال في فرنسا فما عساه أن تكون في إيطاليا وإسبانيا وألمانيا والاتحاد السوفييتي ؟ أما عن إيطاليا فقد استمر الرواية العليدي فيها بعد الحرب العالمية الثانية على يد ريكاردو باكلي Riccardo Bacchelli ، وكارلو ليفي Carlo Levi ، وتشيزي باغيزي Cesare Pavese ، وإغناشيو سيلوني Ignazio Silone . وبدون التجريب الفاضحة الطويلة فد صبغ الجميع الإيطالي بصبغه النعوب الناعمة التي تلمس في العالم الحديث متعدد معالم هويتها من خلال القصص الروائي . ويبحث عن أجوبة للتساؤلات العديدة التي تجول بخاطرنا بالنسبة للمراحل التاريخية المنعكسة في حياة الأفراد والتي أدت إلى حالتها الراهنة .

وأما إسبانيا فهي لا تزال نفس في أعقاب المأساة الكبرى التي مرتب التسبب الاسبابى بالحرب الأهلية في الثلاثينات ، وعزلته تماماً عن تلك المأساة الكبرى الأخرى في أوروبا . أعني الحرب العالمية الثانية . ولكن ماذا كان مصير الرواية الإسبانية بعد موت الروائي الكبير بيرث جلدوس Perez Galdos ؟ انه لبيد أن كاميلو خوسي تيسلا Camilo Jose' Cela ورفائيل فرلوزيو R. S. Ferlosio . كانا خير خلفائه ، وقد ظلا يكتبان في صميم التقاليد الروائي الوافي .

وأما ألمانيا فإن مأساة الحرب والنهضة الصناعية الكبرى التي ظهرت فيها بعد الحرب لم منعكس في الرواية من ناحية انجاد سرد يحاكي الأحداث أو بفكرها . فإذا أعبرنا جنتي جراس Günther Grass خير روايتهم استطعنا أن ن شخص الانجاد الحديث في الرواية الألمانية بأنه استمرار لأساليب الحكاية الاسطورية الرمزية لصير نفسي داخل الكتاب .

ولقد حرص كل من الأستاذ الدكتور محمود مكي والدكتور مصطفى ماهر على ان عدم عرضنا شاملاً إلى حد كبير لأهم الاتجاهات في الرواية المعاصرة في إسبانيا وفي ألمانيا على التوالي . واعتقد أن الكسر جداً من المعلومات التي نرغب بها هانان الدراسة لم تكن معروفاً بمثل هذا الفصل لعدد كبير منا في العالم العربي .

وأما في الاتحاد السوفييتي فلنا إذا استنبأنا Boris Pasternak في روايته « الدكتور جيغاجو Doktor Zhivago » والكسندر سولجيتسين A. Soljenytsin فسوف نجد الرواية مستمرة في السرد في طريق الواقعية الاشتراكية إلى بلورها مكسيم جوركي Maxim Gorky في أوائل القرن العشرين .



ويبدو بصفة عامة أن هناك بفرقة جوهريه في مجتمعات العالم بين المجتمعات إلى نهم اهتماماً خاصاً بمصير الجماعة ، سواء كان ذلك في شكل اشتراكية أم سيوعية أم قومية نأثره صد الاستعمار والحكم الفاسد والاستغلال ، أم في شكل أحياء ديني يرى فيه المؤمن الصراط المستقيم ويتخطى في الوفاء نفسه عن نزمته وجعوته . ويساير العصر الذي يعيش فيه . وبين المجتمعات التي بلغت برونها الصناعية كما استقرت نظمة السياسية والتي تعمل جاهدة على إيجاد أسلوب من الحياة لمرحلة من تطورها لمرحلة توسع الامبراطوري أو الصناعي ، ولكنها تجد نفسها مع ذلك مضطرة رغم أنها إلى التعايش مع مجتمعات أخرى نامية تؤمن بإيديولوجيات أو فلسفات

عامة ، ولتسزم هذه البلاد المتقدمة برجمات تجريبية في نظرها الى شئون الحياة ، وخير مثال لهذا النوع من المجتمعات المجتمع الانطو سكسوني والاسكتلندي والفرنسي . ويمكن التنبؤ مع شئ من الحرص بأن الرواية القابلة في هذه المجتمعات تعيش سنيتها الأخيرة ، وأن التجارب المختلفة في أساليب سرد منذ ظهور أسلوب ميار الشسور كانت بمثابة نزعة انتحارية للرواية كما عرفها هنري فيلدنج Henry Fielding وجين أوستن Jane Austen أو ديكنز Charles Dickens أو مدام دي لا فاييت Madame de la Fayette أو بلزاك H. de Balzac أو ستانمال Stendhal .

وليس من شك في أن تقدم طرق الاتصال الحديثة بالجمهور ومزاحمتها للكلمة المطبوعة كان بمثابة اغتيال للرواية كما عرفناها . ومع ذلك لاحظ أن ظروف حياة المجتمعات النامية على اختلاف درجاتها تفرض على المثقفين والادباء فيها نوعاً من الانطواء الفكري للتساؤل عن مقومات الشخصية القومية ، كما أن الحماسة الوطنية والادبولوجية تدفعهم الى اكتشاف مآثراتهم الشعبية والدفاع عنها أمام ما يظنونه حضارة عدائية تهمة .

وفي افريقية وآسيا استفلت صيغة الرواية لتسجيل الماضي القريب أو حياة الجيل السابق على الجيـسـل الحاضر في محاولة لتحديد معالم الشخصية الجماعية للمجتمع النامي والدواعي لتوصيله الى ما هو عليه . فالواقعية التقليدية هي تقريباً المنهج الغالب على نحو ما نرى في روايات نجيب محفوظ المصري ، أو الشيخ حامد وكان السنغالي ، أو ملك رج أئند الهندي ، أو حزقيال امبالي الثاني ، ولكننا واقعية بعيدة كل البعد عن واقعية زولا أو ديكنز . إنها واقعية الفرض منها التحليل النفسي الجماعي لمجتمع ملتزم بملذهب معين ، كما أنها بمثابة تحليل تاريخي لقوميات الانسان المعاصر في المجتمع النامي ، وتسجيل لثروات عقلية النفوس قلقت لفقدانه في معجزة الحياة المعاصرة .



والرواية العربية المعاصرة ، التي بعدم الاستاذ الدكتور شكري عياد دراسة لبعض الموضوعات الهامة الى مجالها سوف بالحقا بغير شك ما لحق غيرها من أنواع الروايات الأخرى من ندهور نتيجة لتقدم الوسائل السمعية والبصرية . واطراد التحسين فيها . واقبال الجماهير عليها . فالحقائق حين وصل الى ذهن عن طريق حاسين يكون اثبت مكاناً وأسهل ادراكاً مما لو بلغته من طريق حاسة واحدة ، وإذا بلغته مصحوبة بالشرح والإقناع لم ندع مجالاً للشك أو التساؤل وعدم الفهم . هذا فضلاً عن أن السينما ، أو التلفزيون ، إنما تعرض صور الشخصيات وهي تقوم بكل ما يقوم به من يمكنه من أعمال في الحياة ، أما الرواية المطبوعة فإن القارئ لا يرى فيها سوى رموز لمعان يعمل الذهن في سبيل فهمها ، وقد يخطئ ، وقد يصيب ، فهي لكل ما تقدم أصعب ادراكاً وأقل متعة حتى مع محاكاتها للواقع ، وانتشار التمايم ، ونمو عدد القراء ، فنحن لا نكاد نجد الآن بيتاً خالياً من المدياع ، أو التلفزيون أو شخصاً لا يتردد على دور السينما كلما سمحت ظروفه بذلك . بينما نجد العديد من منازل المثقفين خالية من الروايات والقصص بصفة عامة . هذا على الرغم من أن البلاد العربية غنية الآن بكتاب الرواية المعاصرين من أمثال نجيب محفوظ ، ونوفيق الحكيم ، وليلى البعلبكي ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وأن هؤلاء الكتاب يحاولون محاكاة الواقع ، وأن كانت محاكاة - كما قلنا - تقليدية غالباً . وإذا قلنا أن الحماسة الوطنية تدفع الى الاحتفاظ بالتراث القومي فإن الرواية بشكلها المألوف لا يمكن أن تمد تراثاً قومياً في الأدب العربية ، لأن عمرها لا يتجاوز الخمسين سنة في البلاد النامية . وإذا كنا نملك الآن من الآلات السمعية البصرية السينما والمدياع والتلفزيون فقط فأننا لا ندرى ما يخفيه لنا الغد من آلات وابتكارات يتناقل الناس بواسطتها المعاني والأفكار .

شكري محمد عيسى *

الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي

إذا لم يكن رصد الاتجاهات الأدبية مجرد تصنيف وسرد بلسوجرافي لعناوين الكتب فلا بد له من أن يتخذ أحد سبيلين : أما تفسير الأعمال الأدبية بالظروف الساريخة التي أحاطت بانتاجها زمانها ، وأما دراسة هذه الأعمال من حيث هي تركيبات لغوية تستخدم حصيلة من الأساليب الفنية ويضيف كل منها الى هذه الحصيلة من خلال تفرد الخاص . وكان هذا المقال يتخذ موقفاً وسطاً بين التفسير التاريخي والتحليل الفني ، لأنه يرى أن الأدب - والرواية خاصة - شاهد على عصره وقومه ، ولكن أخطر ما في شهادته هو ما يستخلص من عمله الفني دون تعمد منه للمشاركة في الأحداث المحيطة به بوصفه مفكراً سياسياً أو اجتماعياً . وكما أننا - قراء ونقاد - نصل الى هذه الخلاصة في أثناء القراءة ومن خلالها ، فهي تتخلق عند الكاتب أيضاً في أثناء الكتابة ومن خلالها ، بحيث لا يمكن فصل الدلالة الفكرية عن الأسلوب الفني . وبما أن هذه الدلالة - مهما اختلفت مواقف الكتاب تشير الى لحظة حضارية معينة - أي الى مرحلة معينة

* الدكتور شكري محمد عيسى أستاذ كرسي الأدب العربي الحديث في كلية الآداب جامعة القاهرة . من مؤلفاته : « البطل في الأدب والأساطير » « القصة القصيرة في مصر » « موسيقى الشجر العربي » « تجارب في الأدب والنقد » و « الأدب في عالم متغير » استفتت اليه وثلاثة تحرير مجلة « النقد » التي سوف تصدر في القاهرة قريباً .

في تطور أنماط التفكير والسلوك عند الجماعة - فأننا نرى أن جلاء هذه اللحظة الحضارية هو المدخل الأنسب لفهم مجموعة من الأعمال الأدبية ، إذ كان الحظ المشترك بينها أو بين معظمها ، وبأني بعد ذلك تصنيف المواقف المختلفة التي تنطوي عليها هذه الأعمال ، وتقويم الأشكال الفنية التي تنطوي عليها هذه المواقف . وإذا كان الحكم على المواقف نفسها - كالحكم بالتقدمية أو الرجعية - خارجاً عن عمل الباحث الأدبي - فإن الحكم على الأشكال الفنية - بعد تحليلها في ضوء الأعمال المشابهة - هو الهدف النهائي من عمل هذا الباحث ، بل هو صميم عمله في الحقيقة ، ولكن المدخل الحضاري الفكري يهيء مرتكزاً ضرورياً للتقويم الفني من حيث أن نجاح العمل الأدبي وحده الأعلى أن يصبح الشكل والمضمون شيئاً واحداً يستلزم تصور المضمون - ولو بنوع من التجريد - حتى يمكننا أن نحكم على مدى قرب العمل الفني أو بعده عن هذا الحد الأعلى . وهذا ما يفعله الناقد عندما يعرض لكل عمل أدبي على حدة ، ولكنه متعذر إذا كان الغرض من المقال هو بيان اتجاهات عامة . ومن ثم فإن كلاً منّا عن الشكل الفني سينحصر في الأساليب - أو الحيل كما تسمى في النقد الروائي - التي بلغا بها كتاب الرواية ، ومدى مناسبة كل منها للمواقف المختلفة في اللحظة الحضارية المعينة .

ويحسن أنؤكد هنا ما ألمحت إليه منذ قليل من أن المدخل الحضاري يناسب دراسة الأعمال الروائية على وجه الخصوص . فالعمل الروائي يقوم على تصوير الأحداث والشخصيات ، أي على تصوير أمثلة من السلوك الإنساني ، والسلوك الإنساني يعبر عن قيم اجتماعية معينة سواء أكان هذا التعبير إيجابياً أم سلبياً ، أي خاضعاً لهذه القيم أو متحرراً عليها . بل إن اختيار الكاتب الروائي لأحداثه ، ودلالة هذه الأحداث عنده ، ينبعان أصلاً من موضوعات اجتماعية . (١) وإذا كانت الرواية المعاصرة - متأثرة بالشعر المعاصر والفن المعاصر بوجه عام - قد أخذت تولى الشكل اهتماماً كله ، مخلفة من كل ادعاء بصور المجمع كما كان شأن اختها في القرن التاسع عشر (٢) فإن الاهتمام بالشكل راجع هو نفسه إلى أسباب حضارية ، والحل الفنية التي تستخدمها الرواية المعاصرة لا يمكن فهمها وإدراك قيمتها إلا بنسبتها إلى وعي الإنسان المعاصر (٣) .

ولهذا أرى أن انشغال بعض النقاد عندنا بتحول الرواية العربية من الشكل التقليدي إلى الشكل المعاصر قبل النظر في الأسباب الحضارية التي تدفع إلى هذا التعبير ، هو بمثابة القفز إلى النتائج قبل فحص الأسباب . ومن المؤكد أن بظهر للدارس الموضوعي أن هذا الانشغال نفسه مظهر من مظاهر اللحظة الحضارية التي نعيشها ، ولكن فنمذ - من حيث هو نقد - لا تعدو اللغة إلى الأشكال الجديدة .



(١) انظر David Daiches; The Novel and Modern World, Ch. I Selection and Significance; Ch. XII Fiction and Civilization (Chicago 1939) .

(٢) لجلاء كلمة مشهورة: «لأنني سأكون للمجتمع أكتيما يعنيه علي» .

(٣) انظر Alain Robbe — Grillet: Pour un Nouveau Roman, PP. 143—153: Nouveau Roman, homme nouveau, (Paris, 1963).

قلت ان الدلالات الفكرية للأعمال الأدبية تُشير إلى لحظة حضارية معينة ، وهذا يستلزم ان يكون كلامنا عن اللحظة الحضارية مستمداً من الأعمال نفسها ، وإنما تأتي المعلومات التاريخية الخارجية لتسند هذا الاستقراء وتدعمه ، وهما نحاوله هنا . ولكن اللحظة التاريخية التي نعنيها ليست منفصلة عن سابقتها ، ومن هنا يتحتم علينا أن نرجع إلى الوراء ولو قليلاً . وبالطريقة نفسها ، لنفهم اللحظة الحاضرة . وتأمل اللحظة الحضارية التي عاشها الجيل السابق من خلال الإنتاج الروائي في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات يهدنا إلى ان المعاناة الكبرى التي مر بها هذا الجيل كانت ترجع إلى المواقف المختلفة التي اتخذها من الحضارة العربية . ومن المحقق أن بداية هذه المعاناة ترجع إلى بداية العصر الحديث نفسه ، منذ هزيمة فرسان المالكي أمام جيش نابليون قرب الأهرام . ولكننا نقف عند الجيل السابق ولا نتجاوزها لأن هذا الجيل قد تبلورت عنده مواقف لم تكن مواقف الجيل الحاضر إلا امتدادات مباتره لها ، تشكلت تحت ضغط الظروف الجديدة التي عاش فيها العالم العربي ولا يزال يعيش .

ما الذي يجعل لكتاب « الأيام » قيمته الأدبية ؟ ان الكتاب يعجز به (١٩٢٦ و ١٩٣٩) يأنف من صور عادية من حياة القرية المصرية والبشة الأزهرية في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن . ولا شك أن للتجربة الخاصة القاسية التي عاناها طه حسين أثراً في أضواء مسحة مؤبره على بعض اجزاء هذا الكتاب ، ولكن معظم فصول الكتاب يظل خلوها تماماً من هذه المعاناة ، ولا يتقص ذلك من قيمته الفنية . فلابد إذن من سبب آخر أعم عزى إليه فهم الكتاب . أقول أنه الشكل الفني ؟ أقول أنه أسلوب طه حسين ؟ ولكن لا الشكل ولا الأسلوب يمكن أن يوقما بدون موقف معين يتخذه الكاتب ، والموقف الذي يتخذه طه حسين في « الأيام » هو موقف المصطفى المنصف الذي أجلبته حصاره أوروبا ولكنه ظل يحتجز في أعماقه إحاسيس المصري الريفي في مرة من قرى الدنيا ، والمجاور الشفاف في حي الأزهر . (من الطريف أن طه حسين بعد ذلك الموقف في آخر كل من جزأي الأيام .) والضوء المستمد من الثقافة الجديدة هو الذي يكشف أسرار المخزون القديم والوانه ، ولولا ذلك الضوء لما كان للمخزون أدنى قيمة ، لا أعني فقط أن الشكل الروائي الذي كتب به « الأيام » كان جديداً على العربية ، ولا أن الصراحة التي كشف بها طه حسين تذكاراته العائلية والشخصية كانت شيئاً غريباً على الكتابات العربية والبشة العربية عموماً . ولكنني أعني أيضاً أن النبره النقدية التي تردد في نايها الكتاب وترك طابعها على أسلوبه - دون ان يفسد تأثيره العاطفي - ما كانت لتظهر لولا ذلك الموقف المباعد .

وإذا كان طه حسين في « الأيام » ينظر إلى الحياة المصرية متأنياً بالثقافة الغربية ، أو من وراء البحر ، ان جاز لنا أن نستخدم هذا المعبر ، فإنه في (أدب) (١٩٣٥) ، نخذ موقفاً مضاداً تقريباً . أنه بصورة - من خلال بطله الأدب موقف المثقف المصري الذي يلتقي بنفسه في لج الحضارة الغربية فلا يستطيع العوده ، بل يهلك في المفارقة . وإلى جانب موقف البطل هناك موقف (الكاتب) نفسه تستشعر من ثنابا الرواية دون أن يصرح به ، وهو موقف المفامر الحريص الذي لا يئله التبار بل يعود إلى وطنه محملاً بالفئاس كسلفه السندباد .

ويجب ان نقرأ « زهرة العمر » (١٩٤٣) - ولكنها بتاريخ كتابتها يجب ان توضع في اواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات بجانب « عصفور من الشرق » (١٩٢٨) ، ليتضح لنا ازدواج نظرة المثقف المصري - والعربي عموماً - إلى الحضارة الغربية - ان حب المرأة الغربية - في « عصفور

من الترقق « فتاحة شهية المنظر والذائق ، ولكن الدود برعى في باطنها ، وحياة الانسان الغربى كلها مادة خالية من الروح ، أما الانسان العربى او الشرقى « العصفور من الشرق » فهو فياض العاطفة ، متعلق بالمثل الأعلى ، صورة للحضارة الشرقية الروحية . على خلاف ذلك نجد توفنى الحكيم فى « زهرة العمر » يقول لصديقه أندريه ان الباخرة التى حملته الى مصر انما حملت جنمائه فقط ، أما روحه ففى قاعة كونسييه « بلييل » ، وبعد ان يعيش قليلا فى الاسكندرية يعتبر انه « لا حياة فى مصر لمن يعيش للفكر » ، وحين يبدأ فى دراسة الادب العربى يجد انه « خلق فنى ناقص التكوين » (٤) . ولا شك ان توفنى الحكيم كان يعتقد انه صادق فى هذا كله . ولعل التناقض البادى فى هذه الأحكام انما يرجع الى ما فيها من التعميم - والميل الى تعميم الأحكام مصاحب لكل تجربة جديدة - ولكن لاشك ايضا فى ان هذه النظرة المزدوجة تعبر عن صراع بين نظامين من الفهم فى لحظة تاريخيه معينة . وضدعبر الحكيم عن هذا الصراع بعد ان اعطاه معنى ميتافيزيقيا فى مسرحيته « أهل الكهف » . فهناك الصراع بين العقل (الحضارة المادية) والعلب (الحضارة الروحية) ، والقلب يحاول ان يتحدى الزمن ، ولكنه يفشل فيعود الى الكهف ساجدا معه جزءا من الحاضر (بريسكا) .

لا يلبث هذا الصراع ان يظهر على المستوى الواقعى فى « قنديل ام هاشم » (١٩٤٤) لبحس حقى تم « الحى الاثنى » (١٩٥٣) لسهيل ادریس . فالبطال « اسماعيل » فى « قنديل ام هاشم » يذهب الى انجلترا ليدرس طب السمون، وهناك يتعلم طب الميرون ويتعلم ايضا الحب : ويطرح الاعتقاد فى الدين ليستبدل به الايمان بالعلم ، وهو الذى ذهب الى اوروبا يحمل فى امتمته قيابا ، لانه سمع من الشيخ رجب -اييه - « ان الوفسسوه فى اوروبسا متعذر لاعتباد الناس ليس الاحذية فى البيوت » (٥) . يعود اسماعيل بعد سبع سنوات ليجد الناخر والجهل والفقر ، وبن عمه اليتيم - فاطمة النبوة التى قرأ فاحتها مع ابيه قبل ان يسافر - تعاليج عبناها الريفسان بريت قنديل ام هاشم ، فيؤورويطم قنديل المسجد ، ويسقط وقد اصابه ما يشبه الصرع ؛ وبعد ان يتشفى يأخذ فى علاج بن عمه معتمدا على العقاقير الطبية ؛ ولكنها تغد البصيص الذى بقى لها من النور . وبصبح مشاها عمى كاملا . . لا يطبق اسماعيل البقاء فى بب الاسره فيهجره ويقيم فى بنسيون . ولكنه لا يزال يحوم حول ميدان السيدة زينب ، وبعجىء ومفان . وللة القدر . ويدخل « مقام السيد » وهو مأخوذ بما يشبه التجلى الصوفى ، ويأخذ من خادم المقام زجاجة من زيت القنديل . لقد عميت فاطمة النبوة لانها لم تكن مؤمنة بعلمه ؛ انما كانت مؤمنة برب القنديل . ويعود اسماعيل الى معالجة الفتاة البائسة « بسنده الايمان » . ام يذكر لنا الكاتب هل عاجليا برب القنديل ، بالادوية والعقاقير ، ولكنها تشفى على كل حال .

هذا هو الزواج المثالى بين العقل والروح ، بين العلم والايمان، بين الحضارة الغربية والحضارة العربية . وبذلك يمكن ان نقول ان يحيى حقي تخيل نوعا من المصالحة . اما سهيل ادریس فى الحى الاثنى فيحفظ بالتناقض بين الحضارتين دون الوصول الى حل . فالبطال - وهو ايضا طالب بدرس فى باريس - لا يستطيع ان يقبل فكرة الزواج من جاتين مونترود بعد ان تولقت علاقتهما دون زواج ، ووراءه امه التى تستعجل هودته لتزوجه احدى قريباته . هو اذن يجب

(٤) زهرة العمر (القاهرة ١٩٥٥) ص ٥٣ ، ٥٨ ، ١٢٨ .

(٥) الرواية ، ص ٢٥ .

حضارة الغرب ولكنه لا يجرؤ على أن يعلن اعتناقها، ويجعله مشروعاً ، والمرأة هنا يمكن أن تعد رمزاً للحضارة نفسها (٦) . وتعتبر الرواية عن أسرار التناقض بين الحضارتين حين تصور جانين فتاة حساسة صادقة مخلصه قادرة على التضحية ، وبذلك تنال عطفنا أكثر من البطل نفسه ، الذي يمكن أن يبدو لنا قاسياً ، مفروراً ، ضعيف الإرادة في الوقت نفسه . ونستطيع أن نتنبأ بأن البطل سيتزوج تلك القرية أو سواها ممن ترضى عنهن أسرته وتقاليد قومه ، ونستطيع أن نوافق على أن هذا هو المسلك الصحيح أو الواجب ، ونستطيع أن نعطف على البطل أيضاً لأنه أقدم على نوع من التضحية ، ولكن عواطفنا ستظل مؤزعة بينه وبين جانين ، أي بين قيمنا الحضارية العربية والقيم الحضارية الغربية .

لعل للفارق الزمني بين « قنديل أم هاشم » و « الحي اللاتيني » تأثيراً في اختلاف الموقفين . ولعل للفارق بين البيئتين المصرية والبناتية دخلاً في ذلك أيضاً . وعلى كل حال فقد كانت السنوات القاتلة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية حافلة بالفتنات في العالم العربي: استقلال سويسرا ولبنان ، حرب فلسطين ، الكفاح الوطني لإجلاء بقايا الاستعمار البريطاني من مصر . ولا يبعد أن تكون المواجهة المستمرة مع الاستعمار سبباً في مزيد من التقبل للقيم الحضارية الغربية . لا العكس (وقد حدث شيء شبه بذلك في أوروبا بتأثير الحروب الصليبية) ، ومن ثم تصبغ « أزمة الضمير العربي » في موقفه بين الحضارتين ، أكثر حدة . وسيكون المجال أوسع لبحث هذه العلاقة في الأعمال التالية .

ويمكننا أن نقول — على سبيل التقريب — أن العالم العربي اذ يتقدم نحو أواسط الخمسينيات يستقبل مرحلة جديدة في تطور تلك الأزمة ، وهذه المرحلة الأخيرة — ويبدو أننا نشهد قمتها في الوقت الحاضر — هي التي نريد أن نتناولها بنسب من التفصيل في هذا المقال . ولكننا نرى من الضروري ، قبل أن ننتقل إلى هذه المرحلة ، أن نقف قليلاً عند شخصية كمال عبد الجواد في ثلاثية « بين القصرين » (١٩٥٦ — ١٩٥٧) لنجيب محفوظ ، باعتبار أن كمال عبد الجواد ، كبطل « الحي اللاتيني » ، يقف على مشارف المرحلة الجديدة .

إن إيمان كمال ثم الحاده مرتبطان بحبه ثم فشله في الحب (٧) . وكما أن ذكرى عايدة — حبه المثالي — تظل مضيئة في قلبه الذي كسره حتى ليناجيها وقد سمع خير موتها . « أني حزين يا عايدة لأنني لم أحزن عليك كما كان ينبغي » (٨) كذلك يظل قلبه متشبهاً بالإيمان وإن استبدل العلم بالدين . وهو يربط بين العلم والحضارة الأوروبية ، ويفصل بين الحضارة الأوروبية والاستعمار ، ويحدث نفسه ألا تناقض بين إعجابه بسعد زغلول وإعجابه بكورنيكوس وأستولدمان ، فيسعد زغلول لإجهاذ العلم الأوروبي ، ولكنه يجهاد لربط مصر المتأخرة بركب الإنسانية . وليس ثمة تناقض أيضاً بين الإيمان بالعلم الأوروبي أو الإنجليزي وبين كرهه إنجلترا ، فكره إنجلترا نوع من الدفاع عن النفس ، والوطنية ليست إلا انبساطية محطية . أنه يحاول التوفيق بين كل هذه العناصر المتنافرة في إيمانه الجديد ، ولكنه لا يلبث أن يقول لنفسه :

(٦) انظر : يوسف الشاروني : دراسات في الأدب العربي المعاصر (القاهرة ١٩٦٤) ص ٢٠٢ — ٢٠٤ .

(٧) انظر : محمد حسن عبد الله : الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ (الكويت ١٩٧٢) (كمال والبحث عن التطق) ص ١٠٨ — ١١٩ .

(٨) السكرية ، الفصل ٥١ .

« الحقيقة معشوق ليس دون المعشوق الأدمي دلالة وتمتعاً ولعباً بالعقول وإدارة للشك والفيرة مع اغراء عنيف بالتملك والوصال، وهي كالمسوق الأدمي عرضة لأن تكون ذات وجوه وأهواء وتقلبات ، ولا تخلو في كثير من الأحيان من مكر وخداع وفسوة وكبرياء » (٩) . وليسب هذه حقيقة العلماء ولكنها حقيقة الصوفية وأهل الوجد . ومؤدى ذلك التناقض هو الشك في كل شيء حتى الشك نفسه : التصوف هروب ، والإيمان السلبي بالعلم هروب ، والشك نفسه هروب . ومحصل ذلك هو العجز . واذن فلا بد من عمل ، ولا بد للعمل من إيمان ، ولا يستتبر كمال الذي أشرف على الأربعين أن يلتقى من ابن اخذ السموعي مبداً وافق عليه سقته الأح المسلم : مبداً التنوره الأبدية : العمل الدائب على تحقيق اراده الحيا ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى : اما ان تؤمن بان مثل الناس حق فلتلتزمها ، واما ان تؤمن بانها باطل فتثور عليها . هذه هي الشوره الأبدية (١٠) ، هي تقيض ما انتهى اليه كمال من حيرة وشلل ، وهي بشاره الجيل الجديد ، والمخرج من أزمة الضمير العربي أمام التحدي الحضاري . لا جرم انها كانت - في أشكالها المختلفة - موضوعاً خصباً للروائيين منذ أواسط الخمسينيات الى اليوم . فهذه فترة غلبان في العالم العربي . فترة شهدت تعاظم حرب التحرير الجزائرية وانتصارها الأخير ، واشتداد الخطر الاسرائيلي الذي دلت عليه حربان مداويتان ، وبعث حركة المقاومة الفلسطينية في صورة انضج واقتوى تنظيماً من اي وقت مضى ، كما شهدت تجارب في الحكم لم تخل من تضحيات وآلام .

ستتناول جوانب هذه الأزمة - أو الثورة - في الصفحات التالية من خلال أعمال روائية مختارة . و أساسى هذا الاختيار ان تكون الأعمال التي نعالجها ممثلة لجميع الجوانب المهمة في هذه الأزمة - الثورة ، وان تكون على درجة من النضج الفني . ولكننا لا نزع ان هذه الأعمال - دون غيرها - هي التي تعبر عن الأزمة التي نتحدث عنها ، ولا انها أجود الأعمال التي تمرر عن هذه الأزمة ، فقد يكون ثمة ما يساويها أو يفوقها جودة ، فقد تختلف الأحكام في مثل هذه الموازنات ، ولسنا نسبعد أن يكون قد ظهر في جزء من العالم العربي عمل روائي جيد لم يتيسر لنا الاطلاع عليه ، ولو اطلعنا عليه في جنبه لكان حرياً أن يضيف جديداً الى هذا البحث ، كذلك نحن لا نزع ان هذه الأزمة - بجوانبها المختلفة - تستوعب جميع الموضوعات الروائية التي عولجت فعلاً ، أو التي تمكن معالجتها . فثمة موضوعات أخرى الصق بالتطور الداخلى للمجتمع ، أو اقرب الى المشكلات الإنسانية التي لا تنابر باللمحة الحضارية كبير تأثر ، على أننا نستبعد ان يخلو موضوع روائي خلواً تماماً من جميع جوانب هذه الأزمة . والحق انها جوانب متنوعة ومتشابكة ، بحيث لا نستطيع ان نزل فيها جانباً عن الجوانب الأخرى الا على سبيل التجريد العلمي ، كما اننا لا نستطيع ان نستقصى جميع الصور التي يمكن ان تنفرع عن هذه الجوانب . وإذا راعينا هذا كله فأننا نستطيع ان نجعلها في خمسة ، نتمثل في توضيح كل منها على عمل أو أعمال قليلة اقرب تمثيلاً لها :

الجانب الأول : البحث عن الدات القومية

(٩) نصر الشوق ف ٤٠ .

(١٠) السكونية ف ٥٥ .

الجانب الثاني : التحول من الماضي الى المستقبل .

الجانب الثالث : الحضور الفردي .

الرابع : الموقف النقدي .

الخامس : التساؤل الميتافيزيقي .



أولا - البحث عن الذات القومية :

موسم الهجرة الى الشمال - للزمن بقية

١- في هذه المرحلة لم يعد الحب عن الذات القومية مسوبا بالحبس - نوعاً من الفرار الى حضن الأم - كما في « قنديل أم هاشم » ، ويمكن أن نضيف أيضاً « زينب » و « عودة الروح » - بل أصبح امتحاناً لهذه الذات من خلال الصراع مع العدو . لذلك يشغل العنف الجنسي في رواية الطيب صالح « موسم الهجرة الى الشمال » (١٩٦٦) مكان الحب في الأعمال الروائية السابقة . في محاولة مصطفى سعيد لكسابة قصة حياته يكتب هذه الكلمات في الإهداء : « ألي الذين يرون بعين واحدة ويتكلمون بلسان واحد ويرون الأشياء اما سوداء او بيضاء ، اما شرقية او غربية » . هذا الإهداء للزمن الذي لم يكتب بعده سطوراً واحداً يتركنا في حيرة من معنى حياة مصطفى سعيد ، هل أراد أن يرى الأشياء بعينه كالتينهما ، يراها مختلطة بياضها بالسود ، لا شرقية ولا غربية ؟ وهل نجح في ذلك ؟ لا لنا . اذا نظرنا الى حياته من الخارج ، نميل الى القول انه نجح بعد تجارب هائلة ، فقد قضى الأعوام الأخيرة من حياته مزارعاً عادياً في قرية من قرى شمال السودان ، يعيش في سر من فلاحه أرضه ، ويشارك بعلمه وخبرته في مشروعات القرية ، ويقاوم استغلال العمدة والتجار . ولكن مصطفى سعيد في داخل نفسه لم يطمئن قط الى هذا النجاح ، فهو ينكر حياته الماضية في بلاد الغرب ، متعللاً بأن أعلاتها سيعوقه عن مواصلة الحياة التي اخنارها بين فومه البسطاء ، ويزعم انه يجهل اللغة الانجليزية ، وهو الذي كان محاضراً في إحدى جامعات إنجلترا ، ولكنه مع ذلك يحتفظ في بيته الريفي البسيط بحجرة مغلقة ، مبنية على الطراز الانجليزي ، جمع فيها كل كتبه وكل التحف التي كانت تزين شقته في لندن ! وهو أخيراً يترك هذا كله . يصره لأن مصيره هو التجوال المستمر : « أشياء مبهمة في روحي وفي دمي تدفعني الى مناطق بعيدة تتراعى لي ولا يمكن تجاهلها » (١١) . وبتعلمه النهر ، أن لم يكن متبحراً فقد قصد أن يفرق . وبالكاد بفلت الراوي ، الذي يشبهه من نواح كثيرة ، من المصير نفسه ، فهو في نهاية الرواية يلقى بنفسه الى الماء أيضاً . ويؤكد يستسلم للفرق ، ولكنه يتذكر : « انني اذا مت في تلك اللحظة فأنني أكون قد مت كما ولدت ، دون ارادتي . طول حياتي لم اختر ولم اقرر ، انني اقرر الآن انني اختار الحياة . ما أحيا لانه اناسا قلبين احب ان أبقى معهم أطول وقت ممكن ، ولان على واجبات يجب أن أؤديها » . مشروع مصطفى سعيد إذن - أن يرى

بالعينين ، البيضاء والسواد معا ، لاشرق ولاغرب - مشروع عسر ، لا يعرف عسره الا من حاوله بحمة اسطورية كمة مصطفى سعيد ، بل اننا نكاد نحكم انه مستحيل اذا اخذنا الجنس على انه رمز ، فمصطفى سعيد لا يصل الى الالتحام التام مع جين موريس الا بالدمار لكليهما . ولكن هل صحيح ان مصطفى سعيد ، في هذا الالتحام المدمر ، يرمز لحضارة فومه ؟ ليس الصحيح انه تلميذ مخلص للحضارة الغربية انه « ابن الانجليز المدلل » او « الانجليزى الأسود » كما كان زملاؤه في كلية غوردون يطلقون عليه « بيزيج من الاعجاب والحقد » (١٢) اخذوه الى المدرسة طفلا ، ذا ذكاء خارق ، ولكنه بلا جذور ، لا مجتمع ولا اهل ، ابوه ناجر كسر التنقل ، مات قبل ان يولد ، وامه مخلوقة عجيبة ، « على وجهها شيء مثل القناع » كانها شخص غريب جيمعنى به الظروف صدفه في الطريق » . امه الحقيقية هي تلك السيدة الانجليزية التي تحب الشرق حبا رومانسيا ، والتي عاش في كنفها هي وزوجها اثناء دراسته الثانوية في القاهرة (١٣) .

ولكن مصطفى سعيد لا يستطيع ، مهما فعل ، ان يكون انجليزيا حقيقيا . يستطيع ان « يعوج فمه ويمط شففيه لتخرج الكلمات الانجليزية من فمه كما تخرج من افواه اهلها » (١٤) ولكن « اللغة ليست لغته ، تعلم فصاحتها بالممارسة (١٥) ويستطيع ان يثبت تفوقه العلمي ، حتى يمين محاضرات الاقتصاد في جامعة لندن ، وهو بعد في الرابعة والعشرين من عمره ، ولكنه يتهم بانه اقتصادي لا يوثق به ، وأنه تحول الى مهرج بين ايدي حفنة من الانجليز المتوهين (١٦) .

والآن الام هذا الارتباط الفاجع بين مصطفى سعيد وجين موريس ؟ انه يرمز الى سقوط الحضارة الغربية صريعة العنف الذي مارسه طويلا مع الشعوب المستعبدة . فمصطفى سعيد يتخيل نفسه قائلا امام المحكمة الانجليزية - الاولديبلي - التي مثل امامها منهما بقتل جين موريس :

« اننى اسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاج ، وقعقة سنايك خيل اللنبى وهي تطأ ارض القدس . البواخر مخرت ارض النيل اول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكان الحديد اتشئت اصلا لنقل الجنود . وقد انشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول / نعم / بلغهم . انهم جلبوا الينا جرثومة العنف الاوربي الاكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان . جرثومة مرض فتاك اصابهم منذ اكثر من الف عام . نعم يا سادتي ، اننى جنكهم غازيا في عقر داركم . قطرة من السم الذى حقنتم به شرايين التاريخ . انا لست عطيفا . عطيل كان اكذب » (١٧) .

اى ان القصة التي تقدر قتل عطيل لديمونه بغيرته الشرقية القرطلة قصة كاذبة . على

(١٢) الرواية ف ٢

(١٣) الرواية ف ٢

(١٤) الرواية ف ٢

(١٥) الرواية ف ٢

(١٦) الرواية ف ٢

(١٧) الرواية ف ٦

أن مصطفى سعيد بهم أيضاً أن يعزل للمحكىة : « هذا المصطفى سعيد لا وجود له . انه وهم . اكدوبية . واثني اطلب منكم أن يحكموا بصل « الاكدوبية » وايضا : « أنا لسب عطيل » . انا اكدوبية لماذا لا يحكمون يستقون بفتلون الاكدوبية « (١٨) . اذن فقد تكون قصة عطيل كاذبة . ولكي مصطفى سعيد كاذب أيضاً حين يسمي نفسه عطيل . انه كاذب . بعبارة اخرى . حين يصطنع لنفسه شخصية قومية لا يبرء بها الا ان سحر نساء القرب ويوقعهن في حباله : شخصية العربي الافريقي : « وجه عربي كصحراء الربع الخالي -ورأس افريقي يموج بطفولة شريفة » (١٩) . هذه الصورة الرومانسية للانسان العربي قد تفرغ من التناقضات والتناقضين فعلاً : ولكنها . بعيدة عن الواقع . والأدهى أن مصطفى سعيد يؤمن بهاهو نفسه ، فهو لا يفطن تصور نفسه في صورة البدوي الرحال ، وهو يمزج بين المدينة التي ينزلها والمرأة التي يملكها . وهو في الحالين ياتي بحمل السيف والفرس والسهام والنشاب . لذلك لم يكن مصطفى سعيد كاذباً فقط . بل كان هو نفسه اكدوبية .

وهذا الناقض يفسر حقد الراوى عليه . بعد ان اعجب به . ان « حسنة بنت محمود » التي تزوجها مصطفى سعيد حين اسوس قربة الراوى ، وأولدها طفلين ، يمكن ان تؤخذ على انها رمز للأرض السودانية : الطيبة الخصبة . وقد اعادها مصطفى سعيد بجرمومة الصف الاوربي ، فاقدمت على جريمة شبه الجريمة التي اقترعها في لندن ، بل اسد فظالة : قلب الزوج الذي اكرهت على الاقتران به بعد اخضاع مصطفى ، وقتلت نفسها على الآثر . والراوى فد احب هذه المرأة السودانية حلاً لا تنوبه شهوة الامتلاك : وكاد يطير بلبه مصرها الفاجع . ومع انه لا يقر بتقاليد القرية السودانية التي نجعل المراه ماعاً للرجل وحسب . ساق الى سب زوجها ولو كراهه ، فانه اسد سخطا على طبيعة العنف التي تؤدي الى القتل . ذلك بان الراوى . وان اشبه مصطفى سعيد في كونه منعماً سودانياً اقام في بلاد الانجليز سنين طويلة وشرب نفاقهم . فهو يخلف عنه اختلافاً أصلاً من حيث الانتماء الى الأرض . ان الراوى شديد الانتماء ببياء القرية ، لا يكاد يعود اليها بعد غربه سبع سنين حتى يندمج في افراحها وأحزابها . وجدها ولهوها . ويتقدم ما يكرر صوراً الصحراء والرحلة في خواطر مصطفى سميلاً ، تلاقى صورة التجسر والحقل في خواطر الراوى : من أول لحظه نمودفها الى فريه « طُرْتُ خلال النافذة الى النخلة القائمة في فناء دارنا » فعلمت ان الحياه لا برال بخير . انظر الى جفعتها القوى المعتدل . والى عروفتها الضاربة في الأرض ، والى الجريد الاحمر المهدل فوق هامتها ، فاحس بالطمينة . احس انني لسب ريشة في مهب الريح ، ولكنني مثل تلك النخلة ، مخلوق له اصل . له جذور . له هدف « (١٩) .

واذا كان مصطفى سعيد امرأاً يستبد به الشوق الى كل جديد وغريب ، فان الراوى لا يستريح الى الغريب حتى يرى منه فثابه من المألوف ، والساس عنده هم الناس في كل مكان . واذا اخذنا عن هؤلاء الغريباء أشياء نافعة ، ونسرت في بلادنا أشياء كثيرة ، فاننا سنبقى كما نحن :

« الوجوه هناك كنت اخبئها قمحة اسوداء ، فتبدو وجوهاً لقوم امرفهم . هنالك مثل هنا ، ليس احسن ولا اسوأ . ولكنني من هنا ، كما ان النخلة القائمة في فناء دارنا نبت في دارنا ولم تنبت في دار غيرها . وكونهم جاءوا الى ديارنا ، لا ادري لماذا ، هل معنى ذلك اننا سم

حاضرنا ومستقبلنا ؟ اهتم سيخرجون من بلادنا عاجلاً أو آجلاً ، كما خرج قوم كبيرون عبر التاريخ من بلاد كسرة . سكك الحديد : والبواخر والمستنعبات ، والمصانع ، والمدارس ، سنكون لنا ، وسنحدث لهم ، دون احساس بالذنب ولا احساس بالجميل . سنكون كما نحن ، قوم عادون ، وإذا كنا أكاذيب ، فنحن أكاذب من صنع أنفسنا » (٢٠) .

نظرة واقعية الى تعامل الحضارات : يأخذ بعضها من بعض دون حرج ، ويبقى الناس العاديون ناساً عاديين ، يصنعون حضارتهم بأنفسهم . ولكن هذه النظرة الواقعية تلوح هنا وهناك في سايلا لوحة اسطورية لبطل بوشك أربكون خرافياً ، بقدراته الذهنية الخارقة ، وبأنه السحري في كل من يتصلون به ، لا النساء فقط بل الرجال أيضاً . ان محبوب ، وهو الزعم السياسي للقرية ، يقول عنه في لحظة من لحظات السكر : مصطفى سمعد هو في الحقيقة نبي الله الخضر ؛ يظهر فجأة ويفب فجأة » (٢١) . وفي لحظة سبئية يخيل الى الراوي ومحدثه المحاضر في جامعة الخرطوم ان مصطفى سعيد يمكن ان يكون اباً لأحدهما أو اخاً أو ابن عم (٢٢) .

من هذه الناحية يمكن ان نقارن « موسم الهجرة الى الشمال » « بدمام بوثاري » . تكما ان « بدمام بوثاري » تقدم النظرة الواقعية من خلال قصة امرأة رومانية مغربة في الخيال . كذلك تقدم « موسم الهجرة الى الشمال » نظرة واقعية الى النخبة العربية من خلال سيرة شبه اسطورية .

★ ★ ★

ب - تبدأ رواية محمد عبد الحليم عبدالله « نازم بقية » (١٩٦٨) بحادثه يبدو ممحمة لأنها توشك ان تكون منقطعة عما نلاها من حوادث ، أعني محاولة البطل « صلاح النجمي » ان يهرب الى الخارج في سفينة تجارية يونانية . ان الحادثة تعبر من بداية القطعة بين المي صلاح النجمي وبين اهله ملاك الأرض الانرياء القساة . ولكن لماذا السفينة بالذات ، لماذا بجسم صلاح - ابن التسعة عشر عاماً - نفسه ان يذهب الى بورسعيد ويقيم فيها يوماً ويحتمل حتى يتفق مع بحار يبدو على سبهاء الاجبرام كي يدخله خلصة الى مخزن من مخازن البضائع ؟ لماذا الا ان تكون رحلته الى حضارة مختلفة ؟ ولكن بداية الرحلة لا تبشر بخير . لقد وقع الفتى في ايدى عصابة من الاسقياء . فهو يمتل مرة اخرى حتى يهرب من السفينة قبل ان تغادر الميناء . العودة الى ظلم آل النجمي ارحم . على الفتى المتمرد ان يبحث عن الحقيقة في موطنه وفوق أرضه . وهو يرى حقيقتين لا حقيقة واحدة : الحقيقة الوامعة وهذه ناعافها نفسه ، والحقيقة المطلقة وهذه لا تتردد في ان يبيع أرضه وحبانه في سبيلها . الحقيقة الوامعة يعبر عنها اخوه طه النجمي حين يقول له :

« الفلاح يا بني يعني الفلاحة . . الأرض لا تنب حبة الفول الا اذا خرخنها . . حبه العول النى لا يستطيع كسرها بأسنانه الا الحمار . الأرض فاسية . . ويطنها قاس . . يعنى العمل فيها فاس . . فاذا كنت تريد ان تكون فلاحاً فلتكن اخلاقك مثل الأرض . . فاهم يا فندى ؟ انظر الى

٢٠) الرواية ص ٢٠

٢١) الرواية ص ٧٧

٢٢) الرواية ص ٢٢

الأرض بعد حصد القمح والبرسيم وبساعة وجهها من التفوق . ويطنأ لا يرد فسه إلا
الوتى .. ولولا الماء عليها لكانت وحشا .. انظر إلى الجبال - نم أنت بعرف عدد القتلى الذين
سقطوا من أجل الماء .. فاما ان تكون وحشا واما ان تأكلك الأرض » (٢٣) .

الحقيقة الواقعة يمثلها طسه النجومى والنجومى الكبير . هما فاسبيان كما يتصوران
الأرض قاسية . وصلاح نفسه سلم بهذا الأمر على أنه واقع ، وإن أبى الخضوع لهذا الواقع :
« لا صبر لى على الفلاحة .. انها عمل له قوانينه الشاذة .. أما أكل وأما ماكول .. وأما ظالم وأما
مظلوم .. وبشر هذا لا يمكن أن تصلح » (٢٤) . ولكن نمة حقيقة أخرى لا تحتل رأسها للضرورة .
حقيقة مطلقة يمثلها عم محمد الجندى خادم الدوار الذى رباهم جميعاً . محمد الجندى لا
يبالى أن يصالح النجومى الكبير نفسه براهيه فيه فى المافقين « شهاد الزور » الذين يخطون به .
وهو وحده يف بجانب صلاح ، ويصبح فى وجه أخيه الكبير : « المثل يقول إلى ما يعرف الصقر
يسوبه . والله ما فيكم مثله » (٢٥) . أنه « لا يعرف الحياء ولا الخوف » . فليس فى يده شيء
بخس أن يفدده (٢٦) . حتى المرض والموت لا يخافهما محمد الجندى : « نحن نحارب الأمراض
بعدم الخوف . ياما نصيبنا للذئاب فناخا وجردناها من ذبولها ودخلنا بها البلد ... كنت
أسمع أبى يكلم الله فى الليل عندما يصيبه كرب ، كان يقول له كل ما فى نفسه .. كأنه صاحب
سهران مع صاحبه .. واحد فى السماء وواحد فى الأرض .. وعندما ينام يصبح بلا هموم » (٢٧) .
وعندما يقترب نهايته يومى صديقه الساب أن يكتب على قبره آية واحدة حفظها من فقه القرية
« غلب الروم فى أدنى الأرض وهم من بعد عليهم سبغليون » (٢٨) .

محمد الجندى هو معلم صلاح الأول ، عرف من سلوكه الواثق المطمئن جلال معنى الحرية .
وراد أن يأخذ بأيدى الفلاحين الاجراء فى أرض اسره حتى يفقهوا معنى الحرية ويعيشوها .
ولكنهم ناس لا « ريس » لهم يستطيعون أن بطروا به ولا حتى يمتنون به على الأرض والرى بمنح
الطيور شخصية ، وهؤلاء الذين لا ريس لهم لا شخصية لهم ، فهم لا يفكرون فيما هم فيه . أما
الذين يفكرون فيه فعلاهم مضاعف ، لأن تفكيرهم تفكير الأسير . وتذكر ما قرأه عن تولستوى : أن
الفلاحين خافوا منه وهو الذى كان ناصرهم فى الظلمات ، فاحس « أن بعض البشر مثل أرض
المستنقعات قد تكون مهددة لجنه فى المستقبل ، لكنها اليوم ان زرعنا الانسجار فيها بين الماء
والغاب أكلتها بوحشية » (٢٩) . ويتمد صلاح النجومى عن الريف وبقيم فى القاهرة . ولكنه لم
يزد على أن نقل معركته من أجل الحرية - حرية العلاج خاصة - إلى العاصمة حيث يعمل محمرا
فى مجلة صغيرة لا يلبث أن يصير مالكها ، وهذا يعرف الفتاة « أسراو » التى تقول له ملغزة :
« أنت تكذب من أجل حرية الفلاح وقد عملت أمانا أجلا لكل الناس بلا فم » . تشير إلى جميعه

(٢٣) الرواية ف ٤ .

(٢٤) الرواية ف ٤ .

(٢٥) الرواية ف ٤ .

(٢٦) الرواية ف ٢ .

(٢٧) الرواية ف ٤ .

(٢٨) الرواية ف ٨ .

(٢٩) الرواية ف ٣ .

سرية اجتريها اليها ذات مرة أحد الشبان ، ربما يجعل منها عشيقه له . ويتأمل صلاح كيف تسمى طوائف مختلفة من الناس طائفة الحرية :

« محمد الجندى يعبر عن طائفة من الناس تطلب الحرية بصفاء ومواصلة كمن يتنهلون الى الله دائما عقب الصلوات . والسيدة اسرار تمثل طائفة من الناس تطلب الحرية بجزع ولهفة وصراخ يجعلها تسلم زمامها ان يقول لها : تعالى فمفتاحها مسمى . والاستاذ البدوي يبحث عنها في المعرفة . . . حيث يسبح هناك في أنوارها متحرراً من الطموح ومن أنقال كثيرة أخرى . أما أنا فلن أراها الا في انطلاق سراح النظرة واللسان واليد ، هذه الجوارح التي رأيتها مكبلة في قرية النجومى » (٣٠) .

ان تمارس الحرية فعلاً ، وان تمارس فوراً ، هذا هو السبيل لتحقيق واقع كريم . أما « السفينة » فسبحن دونه كل سجن .



ثانياً - التحول من الماضي الى المستقبل :

صراخ في ليل طويل - السفينة -

عائد الى حيفا - الآلة المسوخة

كتبت رواية « صراخ في ليل طويل » لجبرالبراهيم جبراً في القدس سنة ١٩٤٦ ، ولكنها لم تنشر الا في بغداد سنة ١٩٥٥ . انعدها اذن بين حصاد الاربعينيات أم على الأعراف بين الاربعينيات والخمسينيات أم من حصاد أواخر الخمسينيات ؟ ان اتجاهها يلحقها بهذا القسم الأخير . ومعنى ذلك اننا نتبع في هذه الحالة تاريخ النشر لا تاريخ الكتابة . وينبئ الاند ذلك قريباً ، فكثير من الأعمال المتقدمة يضطر اصحابها الى ان ينتظروا بها حتى يتهاى الجو العام الصالح لتقبلها ، « صراخ في ليل طويل » واحد من هذه الأعمال . صحيح ان موضوع الثورة على التقاليد البالية قدم شغل الروائيين العرب منذ نشأة الرواية (يكفي ان نذكر « الاجنحة المتكسرة » لجبران و « ابراهيم الكاتب » للمازني) ولكن هذه الثورة تبلورت في المرحلة المعاصرة موقفاً واضحاً ، كمن يولى ظهره لاتجاه قديم ويأخذ في الاتجاه المضاد . و « صراخ في ليل طويل » تتخذ هذا الموقف . فالبطل « أمين » ينتمي الى فئة من المثقفين الساخطين . فئة تكفر بالحب لانها ترى فيه نفاقاً وحيلة من المرأة لتلبية مطالب الجسد ، وتحقر الثراء ، لأنه يستتصحب الفراغ والتفاهة . يقول لهم « رشيد » وهو مثال البورجوازي الراعي من نفسه ، و « خلاصة الزوجية المعترة » وغاب عنه أن دانية - زوجته - لا تضيق فرصة من فرص الهوى ، وان طبيعتها الزائفة طوحت بها في كثير من العلاقات البشعة :

« أنتم تتفاوضون عن كل ما يجب به الانسان ، فلا تنتبهون الا الى العيب والاعوجاج ، ثم تزيدون الطين بله بمنطقكم المعكوس ، ويرفضكم القيم الصحيحة ، وبخلقكم هذه الصور كأنها الكوابيس ، لا ريب في أن أذهانكم مسرح للصراصر ، وإذا تأملت في جسد امرأة لم تجدوا لذة الا في

التنكيت على مؤخرتها . تمتدنون أن الناس أوغاد إذا كانوا أغنياء ، وشحاذون إذا كانوا فقراء . تمتنون العفة ، ولكن تهاجمون كل من لم يكن عفيفاً . أما النساء عندكم فمن أما مومسات رخيصات ، أو ماصات للدماء الرجال » (٣١) .

وأمين الذي جرب الفقر والفنى ، أى انه عرفهما كليهما «من الداخل والخارج» ، واستنام زمناً للذة الرخاء المادى ومتمعة الحياة الزوجية ، حين أصبح كاتباً مشهوراً ، وتزوج من حب فتاة من الطبقة البورجوازية ، صحا ذات صباح فوجد الزوجة الحبيبة قد هجرته ، فادرك زيف حياته كلها . ولكن «سمية» ظلت تتخابل له في يقظته ومنامه ، وذكريات حياته معها تقتحم خواطره وتعبث بوجدانه . وفي هذه الفترة عرف «منايا هانم» واختها «ركزان هانم» وهما السيلتان الباقيتان من أسرة من أقدم أسر المدينة وأغناها . لقد أعجبتا بمقدوره على إحياء الماضي في كتبه ، وإطلاعه على حياة الجماهير الشعبية التي «يجعل منها طياراً يحيط بالموضوعات الرئيسية» ، وطريقته السارة المفردة في القذف بإبطال كتبه في جو من الشهوانية النادرة والآلام العنيف . فطلبتا منه أن يعاونهما في كتابة تاريخ أسرتهما . إن عنايت هانم أشبه براهية تعيش في ذلك التاريخ وله ، أما ركزان الاخت الصغرى فانها تجارى اختها فقط ، وفي دماها ما في دماء أسلافها من شهوة فائرة .

الماضى اذن - ماضى المدينة وماضيه الشخصى - يستحوذ على أمين ويبقيه كالمشلول . ونجاة تموت منيات هانم . ولدموعه ركزان هانم لتعلم اليه انها قد تخلصت من فكرة الكتاب :

«حاول يا أمين أن تقدر موقعى . هذا القصر المتباعد الأطراف كله لى - ولست أريده . لى عدة آلاف من الفدادين في القرى المجاورة - ولست أريدها . عندى كل هذه الأوراق والبقايا هنا وفي الغرف السفلى ، ولست أريدها - ليست هذه كلها إلا ملحقات الماضى وادوات زينته ، أنها سراويل الموت التي ضححت عنايت بحياتها من أجلها . أما ما أريده الآن فهو الحاضر . أريد حاضراً حياً طليقاً . ألا تظننى تقدمت في السن يا أمين ؟ ليس ما تراه على وجهى سوى ظلال الشيخوخة التي تسقطها عليه هذه الجدران المتيقة المتأكلة » (٣٢) .

لا . إن ظلال الشيخوخة لا تستطيع أن تسقط عليها . انها امرأة ذات جاذبية شديدة . ويغابها أمين - مرة أخرى - بكلمة :

- انتزوجنى ؟

وتحدثه عن زمها : ستبيع البيت والأطيان ، وتبنى بيتاً حديثاً في منطقة أخرى من المدينة . وستحرق هذه الأوراق . ويحاول الدفاع عن تلك المخلفات التي أصبح مولماً بها ، ولكنها تدسها في المرقد ، وتأمّر الخادم بأن تسكب عليها النفط ، وتغروب ترقبها متلذذة وهي تحترق .

لقد نهبت «ركزان» بعلمها الجنونى شيئاً كان هامداً في نفس أمين . لقد شارك عامين في سدانة ذلك الماضى النخر . وها هي ذى تملن اليه ساخرة انها ستمضى في أحراق ما بقي من الكنز ، وعندما تزوج ، ستكتشف كنوزاً أخرى . انها تكبره بعشر سنوات ، ولكنها لا

تزال امرأة تشتتى . اما أن يتزوجها فهذا امر آخر . انى له في رومانسته أن يتخيل زواجا لم يبن على الحب ؟ ولن يحبها ، فهى نفسها جزء من ذلك الماضى الذى بدأ يتخلص من اساره . انها تدنو منه لتقبله مودعة حتى الصباح فىرى فيعينها ذلك البريق الجنسي الذى ما انفك يلتصع في عيون آل ياسر منذ العصر الخالية . ويتخايل له وجه الزوجة الحبيبة بكل بهائه فيطمس وجه المرأة المتحبيبة .

لقد وعد « ركان » أن يلبسها جوابه في الصباح . ولكنه يستيقظ قرب الفجر فاذا جسم « سمية » ، الزوجة الهاربة ، يلامس جسمه ! ليس هذا حلما ! تقول له : مسكين حبيبي ، لقد ظلمتك .

« ونظرت اليها من جديد ، لا تأكد من وجودها هناك ، بعد تلك الأشهر الطويلة التي مرت كليل خائف لا يطلع فجره . ورايتها لأول مرة . هذه القوة اللينة في عينيها ، هذا العمل السام في شفتيها ، هذه السطوة الابليسية في يديها ، تعملها كلها في » فاقع متمرفا فوق صدرها » .

ولكنه يتذكر لقاءهما الأول ، ويتذكر خيانتها ، فيأمرها أن تخرج . ويسمعان دويًا وبصران من النافذة دخانا . هذه « ركان » تحطم ماغيها ، تحرق ثياب اسلافها المربوة . ولكن النار نفسها تحرق سمية أيضا . فلتخرج !

« كنت اتحرق الى عنق امرأة هى اشهى نساء الأرض - ولكن انظري الى نفسك : صفراء كاللوت ، ذابلة كاللوت . ولست اريد اللوت بعد اليوم » .

ويطلق خارجا الى الطريق . واذا ركان قادمة بسيارتها في سرعة رهيبة . وتدعوه أن يصعد الى جانيها ، ولكنه يمتلئ :

« لا ، شكرا يا ركان شكرا . ما اروع جرائك ! نسفت قصرك فنجوت ونجيتنى . ولكن عليك ان تبحثى من حيالك الجديدة وحده » .

وتبتعد ، وتبتعد سمية ، ويمشى أمين على مهل في الطريق الخالية : « غير أن الطريق لم تظل خالية طويلا . ما هى الا فترة قصيرة حتى كانت شوارع المدينة تمتد وتتشمع امامى ، تملؤها جموع الناس ، ولم يكن من المسمر هلي » ، حين حدثت في عيونهم ، أن أدرك ان الكثيرين منهم كانوا هالعين على وجوههم - كما كنت هالعا لستين مدينتين ، يبحثون عن نهار ليل طويل وبداية ليلية جديدة » (٣٦) .

لقد اطلت الاستشهاد من هذه الرواية الممتازة لسبيين : أحدهما أن النقد اعلمها اهمالا تاما - فيما اعلم - فوجب أن يكون التعريف بها وافيًا . والثاني : أن فكرة التحول من الماضي الى المستقبل تظهر هنا صافية بحيث يكفى لتوضيحها أن نبرز الخط الرئيسى للرواية . ولا يهمننا أن « القرب » لم يرد له ذكر صريح هنا ، فالكتاب والقارىء كلاهما يعلمان أن التشبث بالماضى سمة من سمات رد الفعل الذى واجهته به الحضارة العربية غزو الحضارة الغربية ، ولا يلزم من هذا

أن يكون الاتجاه إلى الحاضر والمستقبل تسليماً للحضارة الغربية ، ولكنه يمكن أن يكون ثقة بالقدرة على مواجهتهما ، وهو في هذه الرواية كذلك .

أما آخر روايات جبرا « السفينة » (١٩٧٠) فهي عمل أكثر تعميقاً . ولكن فكرة « التحول من الماضي إلى المستقبل » رئيسية فيها . فهي ذات ضلع هام في تجارب أبطالها الأربعة : عصام السلمان ، ولي عبد الفتى ، ودبيع عساف ، والدكتور فالح حسيب . انهم جميعاً هاربون من الكهف هربوا إلى كهفهم ، إلى الماضي ، أما هؤلاء فانهم هاربون إلى السفينة ، إلى المغارة ، إلى المستقبل . وهم جميعاً رافضون ، كجماعة أمين في الرواية الأولى ، ولكنهم لا يكتفون بالرفض ، فكلمهم يحول رفضه إلى فعل ما . ومع أن مواقفهم مختلفة أشد الاختلاف فانهم يلتقون في انهم جميعاً رافضون ، وأنهم هاربون إلى المستقبل (٣٣) . عصام السلمان يرفض ماضي أسرته : « لماذا قتل أبى جواد الحمادي ، وأنزل بحياتي لعنة ما زلت أعانيها ؟ تمرد ، وقتل ، ثم عاش منفيًا هنا . الكل قال : حسنًا فعل . لقد رفع رؤوسنا . لا بأس . ولكن الآلهة ظلت تطالب بالانتقام ، وعلى نحو مهين . فرضت عليه الحياة بعيداً هنا ، وجعلت منه مجرد أسطورة . ولم تستنكف من أن تفقدني المرأة الوحيدة التي أحبيت ، وتبقيني معلقاً بها من بعيد » (٣٤) . لقد التقى مع لى عبد الفتى طالبين في إنجلترا . . هو يدرس الهندسة المعمارية في لندن ، وهي تدرس الفلسفة في أكسفورد . لم يعرفا أول الأمر أن أباه قتل عمها بسبب نزاع على أرض في لواء الكوت ، ولكنهما حين عرفا كان جبهما أقوى من أن تمنعه الترات العشائرية ، وكانت إنجلترا ظئراً حنوياً لذلك الحب ، ولا كذلك بغداد . بغداد وجهما كانا ليجتمعا . هناك كانا يلتقيان كالفرياء ، ولم يطبق عصام احتمالاً ، فعرم على الهجرة إلى إنجلترا ، حيث تنتظره وظيفة طبية . لقد باع أرضه لأن الأرض كانت ترمز للأطفال التي تقيدهم مستقبله ، وما هو ذا على متن البحر ، لا يخشى الدوار ، هارب نم ، ولكنه هارب إلى المستقبل . ولكن « لى » تلاحقه هنا أيضاً . يظن أول الأمر أن اجتماعهما كان مصادفة ولكنها تعترف له أنها تمتدت ذلك ، حين علمت أنه مسافر على هذه الباخرة . ولي شريكة عصام في الحب والعذاب . بلومها على أنها طوت صفحاته ، وتزوجت الدكتور فالح حسيب ، ولكنها تائهة ، فاجأتها الثورة في بغداد ورات الشمامسة في عيون الطلاب . وكان مصام في المعسكر الآخر فكرهته . هي أيضاً هاربة هاربة من بغداد ، ولكن طريقها غامض شائك .

على العكس من عصام كان ودبيع عساف . ودبيع فلسطيني اشترك في جهاد ١٩٤٨ . قتل صديقه وشقيق روحه بين يديه ، وأبى أن يحمل جثته ويسلمها إلى ذويه إلا بعد أن انتقم من قاتليه . هو اليوم بعيد عن وطنه . ربح مالا في التجارة ، ولكنه مصمم على أن يعود إلى القدس ، وأن يبني فيها داراً ويحتك مزرعة ، وينجب عشرة أبناء ، فالقدس صخرة العالم ، ولا كصخور القدس : « امرأة رائحة ، هائلة ، ترتفع وتنخفض ارتفاع وانخفاض النهرين والبطن والنفذين » (٣٥) . لا ينسى ودبيع يوماً قضاء مع صديقه فايز يتجولان بين الصخر والزيتون ، فلما بلغ منهما الجهد والنظما ذهباً يلتصقان من ماء ، وإذا بهن داخل كهف كبير ، مكان رطب ندى ، قديم قدم التاريخ . قالا : « هل ثمة في العالم كهف يتفجر ماء محبياً أقدم من كهفنا هذا ؟ » (٣٦) . ودبيع رافض ،

(٣٣) الرواية صفحة ١٠٤ .

(٣٤) الرواية صفحة ٨٠ .

(٣٥) الرواية صفحة ٦٣ .

(٣٦) الرواية صفحة ٦٢ .

مغامر : « أكثر من مرة حببت الموت من قرب ، فحياتي وفات هني ... أنا مقامر عريق .. ولا أقبل الخسارة بسهولة . خساراتي كثيرة ، ولكنني لا أقبلها . لم أقبل اخراجي من القدس بالرماس والدبناميت . لم أقبل رؤية فايز يتخرج بدمه بين يدي . لم أقبل رؤية الخيام تتسبث بجوانب التلال فوق رؤوس أهلي . لم أقبل التنقل من بلدالي بلد بحثاً عن لقمة عيش مزربة ، من سقف اقيم تحته أبى وامى . لم أقبل أن ينظر أحد الى نظرة الشفقة أو التأفف - خسارات كثيرة ، قأمرت وأقامر دائماً للتعمير عنهما » (٢٧) . الأرض عنده خسارة تعوض ، مفقود يستعاد ، ليست غلا يفقد مستقبله ، بل هي المستقبل نفسه . ثم انها - وهذا هو الأهم - ليست هي المطمح الأخير ، كما كانت عند أسلافه ، انما هي منطلق للمغامرة الدائمة .

« في نفسي دائماً ركض على التلال ، وسير طويل بين صخور الجبل ، بل حتى على امواج بحيرة طبريا . المسيح يلازمي ، حافياً ، كبير القدمين ، تقطر اصابعه الطويلة بالمعجزات ، وهو يكاد لا ينطق . ثم تأتي ساعات الصحو ، ذلك الصحو العريض ، الفسح ، حيث تبرز الناس والأشياء محددة ، صلبة ، واضحة لدرجة الإبداء . ما الذي نحن فيه ؟ أى فردوس مجاني هذا ؟ في هذه الساعة بالذات ، ونحن في هذه القمرة الصفرة نتأهب للخروج الى البحر ثانية ، وقد أرهقنا الفسفات والأوهام ، ربما كان غرينا ، رحالة انجليزى ، أو فرنسى ، يقطع الربع الخالى مثلاً ، يغامر بحياته في رمال البوادي ، محاولاً السيطرة على لغة لمعى على لسانه وحجرته ، ويجد متعة في شرب حليب الناقة بعد أن يفسل وعاء الحليب ببولها ، ما الذى نصرفه نحن عن صحارانا ، والفيافي المتوحشة للمغامرين من خلق الله ، والمعلقة دوننا ، من البدو مثلاً من امتنا ، هؤلاء الذين يرسمون معالم الطريق وسسطاً وقبائوس الرمال بكومة من الحجارة ، كمن يرسم مسار هذه السفينة بفليقة مائمة .. هؤلاء المقامرون ، هل يبحثون عن النفط ؟ ربما . عن المعادن ؟ ربما . يمشون ما هملة حتى الله من ارض ليسمو له خطوط طول وعرض شرقاً وغرباً على خريطة ؟ ربما . يخدمون أفراساً خفية لدولهم ؟ ربما . اللهم هو انهم يقدفون بانفسهم في بوادي المجهول ليعودوا بما يمكن ان يعلم ، ويحدد . وفي تلك الاثناء يكونون قد قارعوا الشمس وعاشوا النجوم ، وقهروا العطش ، وعاشوا على حفنة من التمر ، وهراوا بعض معجزتهم على رحال ابل لم تخلق لهم . ولا ريب ، ولا ريب أبداً ، ان بعضهم أيضاً هارب من أمر ما ، هارب من مجتمع لا ينسجم معه ، أو امرأة يخشى زواجها ، أو راحة تنخر قلبه كالسوس في الخشب . ولكن الهرب لديه هو نحو الأصعب والأشق ، والأجدى . خمس سنوات يقضيها رحالة بين الأمراب يتعلم لهجة من لغة لن يقرأها ولن يكتبها . ويعود الى لندن أو باريس عودة قائد مظفر من معارك نائية ، ليصف طلوع الفجر على خيمة مرعى سوداء ، وكيف تتلقى الحمى اولى الانسجمة البفسجية فتتوهج كاللآلئ ، ملقبة وادها ظلالاً زرقاء طويلة .. انه يكتشف الانسان في جوهه ، وقد اغنى بالله ونفسه من كل شيء الا أقل الأقل : كلمة جميلة واحدة تطربه ، وكلمة حارقة واحدة تلهي . حيث المروءة تتبدى كل يوم ، حيث الحياة هي الشجاعة المتجددة ولا يبقى للجبان الا موهه المتكرر . وفي النهاية يكتب الرحالة كتابه وينشره ، ونقرأه نحن بلغته الاجنبية لنعرف شيئاً جديداً عن انفسنا ، لنعلم أين بعضنا منا » .

هؤلاء المغامرون يهربون نحو الأصعب والأشق والأجدى . ولكن لهم مركزاً يعودون اليه ويقاسون به « فالغربة هي غربة من مكان ، من جلدو ، وهذا هو جوهر الأمر . الأرض . الأرض

هى كل شىء... يجب أن تكون لنا تحت اقدامنا أرض صلبة ، نحبها، ونخاصمها ، ونجرها لشدة ما نحبها ونخاصمها ، فنعود إليها » (٣٨) .

« فلسطين . المستقبل . الحرية . الثلاثة مجتمعة هى المهمة . وهى عملية اخضاع للواقع . ولأننا مقدمون عليها فنحن نتفاعل » (٣٩) .

الدكتور فالح نموذج آخر : « بيوريتاني ، متمزمت ، بخشى اللذة ، ولكنه أصر على الزواج بامرأة توحى بالحرية والانفلات ، واللذة » هكذا يبدو لوديع : أما فالح نفسه فيقول : « أردت أن أبقي نقياً ، نظيفاً ، لأننى كنت أرتعد كلما رأيت المستر هايد يريد أن يبرز ثنياه الوحشية من خلال وجه الدكتور جيكل . أنت «لى» الفيلسوفة ، كنت وحدة تامة . جمال وجهك وجسمك منسجم مع جمال تفكيرك . كنت أطلب فيك ملجأ لتزوى وانشطارى . ولكننى اتخذت فيك . كنت جداراً عجوز من اختراقه » (٤٠) .

انه أيضاً هارب ورافض . لعله هارب من نفسه . اميليا فرنيزى هى المرأة الوحيدة التى ايقظت طاقته الهائلة على الحب ، ربما لأنها هى التى كسرت الحواجز ، يتفان على أن يسافر معه على نفس السفينة، ولكنه يبقياها بميدة عنه بعدد : دكتور جيكل المتحفظ . وينتهى به الأمر الى الهرب الأكبر والرفض الأكبر : الانتحار ..

« سيقولون : كان جراحاً ناجحاً ، وزوجته جميلة (وربما أضانوا : وخليته جميلة) ودخله كبير ، وفى منتصفه للالتياليه ، أى شيطان اذن أقراه على الانتحار ؟ كانا القضية قضية زوجة ومال ، كانا الحياة يمكن أن ترضى بما هو خارج عن قواعدها الداخلية لتتفادى حتمية كهذه . حدثنى وديع عن أزمة فى التاريخ وعسودة الى الأرض ، وحدثنى محمود عن ثورات قيد الدوس والتخطيط . وقضيت عمري باحثاً فى مثل هذه الأزمة وهذه الثورات . ولكن انسانيتى كانت دائماً رافضة ، لأنها مبتورة ، مشوهة ، مطعونة ، من الداخل ومن الخارج . أرفض زمن القتل . أرفض زمن الخيبة ، أرفض الناس . وما أنا أخيراً أرفض الأمل . تمنيت لو أستعمل على البشر ، على همومهم ، حقارتهم ، قساوتهم ، ولكننى أخفقت . شىء ما يستطردبى الى ما أصجر عن ادراك كنهه ، شىء شارد ، تحس به الحواس كلها ، ولكنه يراوغها جميعاً . كالزمن . تشعر به ولكنك لا تستطيع الامساك به أو حفظه . وهو مع ذلك يلتف حولك ، ويلازمك ، ويداميك ، ويقهرك ، الى ان تبلغ آخر مداك : التراب » (٤١) .



لعل « فكرة الماضي والمستقبل » لم تلح على ضمير عربى بقدر ما ألح على الضمير الفلسطينى ، ولا أظنها مصادفة أن الروايتين اللتين تحدثنا عنهما فيما سبق هما لكاتب فلسطينى ، وليست مصادفة أيضاً أن نجد رواية مهمة أخرى لكاتب فلسطينى آخر تعالج الموضوع نفسه ، وهذه الرواية الثالثة هى « عائد الى حيفا » (بدون تاريخ) لغسان كنفانى . يصور

(٣٨) الرواية صفحة ٨٤ - ٨٦ .

(٣٩) الرواية صفحة ١٣٢ .

(٤٠) الرواية صفحة ٢١٩ .

(٤١) الرواية صفحة ٢١٤ .

الكاتب رحلة يقوم بها زوجان عريبان الى بيتهما القديم في حيفا ، حين فتحت اسرائيل الحدود بين الضفة الغربية وفلسطين المحتلة على اثر حرب ١٩٦٧ . ليس الحنين الى الوطن القديم هو الدافع الوحيد لهذه الرحلة ، بل هناك دافع اهم : اتنهما يلتقيان انساناً غرباً من ابنتهما البكر « خلدون » الذي فقداه رضيعاً يوم احتل الصهيونيون البلدة . وتكون المفاجأة عندما يعلمان ان بكرهما ربي في البيت القديم نفسه في كنف الزوجين اليهوديين اللذين سكناه . ويكون لقاء درامي بين الابوين والابن الذي لم يرهما قط ، والذي أصبح ضابط احتياط في الجيش الاسرائيلي . وكان الرواية كلها بنيت لتصور ذلك الموقف . فتطرح من خلاله قضية فلسطين من وجهة نظر جيل الشباب الفلسطيني الذي لم ير ارض آباءه ولكنه مصمم على استرجاعها لأنه يرى فيها قضية وجوده .

يقول الشاب حين تعرفه « امه » اليهودية بأبويه العربيين :

« أنا لم اعرف ان مريام وايفرات ليسا والدي الا قبل ثلاث أو أربع سنوات . منذ صفري وأنا يهودي . اذهب الى الكنيس وإلى المدرسة اليهودية واكل الكوشير وادرس العبرية . وحين قالا لي انني لست من صلبهما لم يتغير أي شيء . وكذلك حين قالا لي - بعد ذلك - ان والدي الأصليين هما عريبان ، لم يتغير أي شيء ، لا لم يتغير . ذلك شيء مؤكد . ان الانسان هو في نهاية الأمر قضية » .

ان الشاب يرهما مخطئين لأنهما تركا ابنتهما الرضيع ولم يحاولا استرجاعه . عشرون سنة لم يفعل الأب خلالها شيئاً ليسترد ابنته : « عاجزون ! عاجزون ! مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل ! » هذه هي الحجج التي لقنها منذ صفره . لم تقل له امه اليهودية ان العرب طردوا من يوتهم ، ومن كان منهم في شوارع حييل بينهم وبين الرجوع اليها . لم تقل له انها رأت طفلاً عربياً مقتولاً بايدي الهاجاناه . ولكن الأب لا يدافع . انه لا يرى في هذه الاتهامات لوم ابن مهجور ، بل سحق مدو يبرر جريمته . ليس في الأمر عاطفة ، لا أبناء ولا آباء هنا . الام وحدها هي التي تبكي تأثراً ، لأنها لا تفهم ما يقال . اما الأب فإنه يوافق تماماً على « ان الانسان هو ، في نهاية الأمر ، قضية » ويناقش ابنه البكر الذي أصبح يهودياً وصهيونياً على هذا الأساس :

« أنا لا اتحدث اليك مفترضاً أنك عربي ، والآن أنا اكثر من يعرف ان الانسان هو قضية ، وليس لحمًا ودمًا يتوارثه جيل وراء جيل مثلما يتبادل البائع والزبون معلبات اللحم المقدس ، انما اتحدث اليك مفترضاً أنك في نهاية الأمر انسان . يهودي أو فلتكن ما تشاء . ولكن عليك ان تدرك الأشياء كما ينبغي . . وأنا اعرف انك ستدرك ذات يوم هذه الأشياء ، وتدرك ان اكبر جريمة يمكن لانسان ان يرتكبها ، كالنكاح من كان ، هي ان يعتقد ولو للحظة ان ضعف الآخرين واخطائهم هي التي تشكل حقه في الوجود على حسابهم ، وهي التي تبرر له اخطائه وجرائمه » .

ويشعر الأب بشوق غامض لخالده ، ابنه الآخر الذي تركه في الاردن ، والذي يريد ان يلتحق بالفدائيين لولا ان اباه يمنعه . ويتمنى ان يعودا فيجدها قد ترك البيت ، انه يتساءل ، وهما يهيمان بالخروج من بيتهما القديم : ما هي فلسطين الحقيقية ؟ ما هي فلسطين بالنسبة لخالده :

« انه لا يعرف المهرية ، ولا الصورة ، ولا السلم ولا الحليصة ولا خلدون ، ومع ذلك فهمي بالنسبة اليه جذيرة بان يحمل المراء السلاح ويموت في سبيلها ، وبالنسبة لنا ، انت وأنا ، مجرد

تفتيش من شيء تحت غبار الذاكرة ، وانظري ماذا وجدنا تحت ذلك الغبار .. غباراً جديداً
إيضاً ! لقد أخطأنا حين اعتبرنا أن الوطن هو الماضي فقط، أما خالد فالوطن عنده هو المستقبل،
وهكذا كان الافتراق ، وهكذا أراد خالد أن يحمل السلاح . عشرات الاقارب مثل خالد لا تستوقفهم
الدموع المألوفة لرجال يبحثون في أغوار هرائهم عن حطام الدروع وتفل الزهور ، وهم انما
ينظرون للمستقبل ، ولذلك هم يصححون أخطأنا ، وأخطاء العالم كله « (٢٧) » .

★ ★ ★

أما « الآلهة المسوخة » (١٩٦٠) للكاتبة اللبنانية فيلي بعلبكي فاتها تدور حول فكرة
« الماضي والمستقبل » على مستوى العلاقات الفردية . ما الذي يجمع بين ميريا بنت الثانية
والعشرين ونديم أستاذ التاريخ الذي جاوز الأربعين غير الجوار في المسكن وصبوة الكهل الى الشباب
والراحة الغامضة التي تجدها صبوة حين تلتوذ برجل في صبر أبيها ! ان كليهما يصارع شياطين
الماضي . ميريا تعيش مع فكرة أبيها الذي مات بالسكتة القلبية . تعتقد انها ستموت فجأة مثله .
ان الرجل الميت لا يزال سيد البيت ، لا يزال يحكمه من صورته المعلقة على الجدار ، تجلس
الام كل يوم الى هذه الصورة ، تخاطبها كلما حزنها امر ، ككاهنة اله ونفى . اما نديم فيعيش
مع فكرة ان زوجته « خلثته » لقد كان له ماضٍ حافل مع النساء . وتعب . وحلم بيت متواضع
وامرأة وفية لا تدعو الرجال لزيارتها لانه يرضى كل حاجاتها ورغباتها . وتخيل نفسه اباً سعيداً
لأبناء كثيرين . ولكن « هايدة » خلثته . لم تكن هلاية .

كلاهما كان في حاجة الى الآخر . كانت الفتاة تعيد الى الكهل عهد صباه . وكان الكهل
يحبرها من عبوديتها للاب . والزوجة المهجورة حبلى ، انتهزت لحظة سكر والزوج يهذى باسم
مسيراً فقادته الى الفراش واخذته بين ذراعيها « كطفل مريض » . والفتاة شغيت من خوف
« النجمة البنفسجية » التي ستحملها بعيداً كما حملت اباه ، فمرت المرح ، واحبت شاباً يقاربها
في العمر ، وافقها على الزواج

تقول لآخيها هاني :

« ارجب ان ابدا الحياة بقبل رجاء . وأنا ايضا ارجب ان امارس كل هتهيات يومي : النهار
والليل . فانا مللت هذا الرير . ملكت النوم الساعمة التاسعة . مللت المكتب . ملكت جسدي
الحنط . انا اود ان ابذل . ان ابذل . والآن قد قررت ان احقق هذه التغييرات مع
رجاء » .

ويقول هاني :

« وأنا أيضاً قررت .. قررت السفر الى خارج البلاد لانتخصص ، فانا اكاد أختنق هنا .
الشوارع نحيلة متشابكة قزمة ، فتبقى هذه الأبعاد الزرقاء المترامية فوقنا وتحثنا كأنما العالم
سماة فقط وبحر . ونحن برغش نجتر احاديثنا، وتندوي فوق جثث أعمالنا . ونعيد ترديد تكاننا
ونضحك لها في كل مرة » .

وتناجى الام زوجها المطل عليها من فوق الحائط :

« أسمع يا حبيبى ، خمس وعشرون سنة وأنا سجينه غرفة أحرسهما فيها . اسليهما . اشاركها المرض والبكاء والضحك والجوع والشبع .. يصممان الآن على تركى . ماذا أفعل يا حبيبى ماذا أفعل ؟ »

واذا لا تسمع جواباً ، تكرر :

« اجبنى ماذا أفعل ؟ »

ويهمس هاتى :

« ميرأ ، هل الصورة تتكلم ؟ »

وتصبح ميرأ :

« وهل الاموات يحيون ؟ »

ويشتد غضب الام ، فنقذ الصورة بالزهريه ، ولا تقنع حتى تنزل المستبد القديم من مكانه ، وتضعه على الأرض . لكان الكابة تصورانقلاباً سياسياً (٤٢) .

ولكن بينما تفتح الحياة ذراعيها للفتاة التى محت صورة الماضى من خيالها ، يحيط الدبول والفتاء بالكهل الذى ظل متشبهاً بماضييه ، صواته وخلدانه ، لقد ماتت عابدة فى انشاء الولادة ، وطرح الطفل فى وعاء زجاجى يطفئ بالاكسجين ، وهجرت ميرأ البنائية ، ولم يبق لنديم من سلوى الاماقصرة الكاس ، حتى لا يستطيع ان يفتح عينيه ولا ان يرى النور :

« مشيت المرأة صوب (الجرك بوكس) وانحنيت تفتش من رقم اسطوانة . ودارت المقاعد فى رأس نديم . والمرأة . والجسرك بوكس . والطاولات والقناني . والسقف .. (ووقفت امام واجهة الزجاج الفسيحة فى غرفة الاطفال على اعرف طفلى ، لكن الطبيب ربت على كتفى وسألنى : هل تريد ان تلقى نظرة على طفلك ياسيدى . انه فى علية زجاج يستكمل نموه الطبيعى ، فصرخت فى وجهه : لا . لا . وهذه المرة نظر الى بمطف .

وانطلق من صندوق النعم لحن قديم . ناعم . حنون . وعادت المرأة ، ووقفت خلف البار ، وتحسست باصابعها البراقة رأس نديم المطروح على الخشب وسألته :

الا تنوى مغادرتنا الليلة يا سيدى ؟ ان تذهب ؟

فحاول ان يفتح عينيه لينظر اليها ، لكن تنزل من الكرسي ، وامسند ظهره على البار ، والمرأة خلفه ، وقمقم وهو يفتش عن السباب بعينيه :

الى اين اذهب ؟

فهزت المرأة كتفها شجرة :

وكيف تريدنى ان اعرف انا الى اين يجب ان تذهب انت ؟

وسحب جسده معه ، سحب على طرف طاولة . على كرسي . على حائط . على الباب . على عمود كهربائي في الشارع . على ذراع أحد المارة .. على زاوية مقهى (لابريرت) . وصاح على رصيف المقهى ، ينشر ذراعه على عينيهِ (الضوء . الضوء الفاجر . الضوء في هذه المدينة السافرة بعيني) .

وانزلق ، في شارع صغير مظلم ، يتلوى « (٤٤) » .

★ ★ ★

لثا : الحضور الفردي :

ثاني محترف - ستة أيام

ما دور الفرد في التحولات الكبيرة التي تجري في العالم العربي ؟ تساؤل كان لا بد أن يثور ، نابعا من الواقع نفسه ، ومتائرا بالفكر الوجودي الفرنسي على الخصوص . اتضح هذا التأثير في عدد من الأعمال الروائية نختار منها هاتين الروائيتين : « ثائر محترف » لمطاع صفدي ، و « ستة أيام » لحليم بركات . وكلتاهما نشرت في بيروت سنة ١٩٦١ ، وبينهما اختلاف غير يسير في الأسلوب ، ولكنهما تملأن معا ذلك الجانب من أزمة الضمير العربي ، الذي نسراه مرتبطا بصراع الحضارات ، بسببين : السبب الأول هو مناهضة الاستعمار ، والسبب الثاني هو الاقتباس من الفكر الغربي . ويظهر التشابه بين الروائيتين في نموذج البطل الوجودي الذي يلتزم بقضية عامة من خلال شعوره بحريته الفردية ، ولكن الثورة عنده أشمل وأعرض مما تكافح الجماهير من أجله . ف « كريم » الثائر المحترف ، يقرر أن الثورة أكبر من المبادئ : « الثائر لثا فحسب » (٤٥) . وهو يكره « صوت البوق العام » يكره فكرة الكتل والقيادات . لقد ذهب إلى بيروت ، بعد أن خاض لوراء كثيرة ، « في أي مكان من الأرض العربية يسيل عليه دم أحمر » ، في فلسطين ودمشق والجزائر ، وهو الآن مرهق ، يريد أن يعيش ، أن ينفس في الحمام ، وأن « يعيد النظر » في كل شيء . ولكن كنعان ، أحد رفاقه القدماء ، يحاول أن ينتزعه من عزله ويبعده إلى الصف : « أنه يتحدث عنهم جميعا . أنه فقد ذاته من قديم وأصبح هو الكل . انظر إلى عينيهِ جيدا . أنه لا يراني كما أنا ، ولكنه يرى في هذا الجزء من الكل الآخر ، الذي عليه أن يهديه . أنه إنسان هداية كبرى ، فاحترس منه يا كريم . هذا رجل ينطق دائما باسم التاريخ ومراحله الفاصلة . أنه لا يبدأ حديثه إلا بهذه العبارة (ان منطق المرحلة التاريخية يفرض ...) أليست هذه نبوة عظمى ذات دين آخر ؟ » (٤٦) .

كريم يكره الأفكار الجاهزة والشعارات الكبيرة . ان اصدقاء كنعان من شباب الجامعة يحيطون به ، يسألونه عن رأيه في كل شيء ، ولكن :

« ... أنا نفسي قد تحولت إلى سؤال كبير ، يتأرجح على الأرض ، يودون ثقة ، وكيف انتحنا لهم من هذه الصلادة ، التي تيمست عليها نفسي . أن أصواتهم تكاد ترتطم بهذا الفراغ الصلد ثم ترجع اليهم رينبا أجوف ، فقد حرارة التبرئة الإنسانية الأولى ، التي انطلقت منها .

(٤٤) الرواية صفحة ١٨ .

(٤٥) الرواية صفحة ٢٥ .

(٤٦) الرواية صفحة ١١٧ .

لم أعد أستطيع أن ألقى اليهم بانكار جاهزة . اننى احاورهم قليلاً ثم لا ألبث أن انخد دون أن يدروا موقف السائل . فالتقى اليهم بأسئلة تتابع حتى تخلق إثارة أعظم في نفوسهم . هؤلاء الشباب مهما صفت نفوسهم الا انهم مأخوذون بالشعارات الكبيرة التي تغطي لافتات الشوارع وأعمدة الصحف . ولكن ... ماذا لو جعلت الكلمات الكبيرة تختفي من عالمهم ، وان تعود بهم نفوسهم الى مقرها الأول ، حيث يرتج كل شيء .. لا أريد . كيف يمكننى أن انقل اليهم هذا الداء ، دالى أنا . فلأتركهم على مفترق الطرق . ولكنهم يملكون الآن على الأقل ارادة اقرب الى الاصاله والاخلاص للبحث ، انهم الآن يبحثون عن تصنيف لهم ، ولكنهم ربما بحثوا في المستقبل عن أساس كل تصنيف » (٤٧) .

وهو يجد نفسه منغمساً في أحداث لبنان سنة ١٩٥٨ ، لا يستطيع الا يلتزم ، ولكن جهده مقصور على نقل الأسلحة الى الثوار . وفيما عدا ذلك هو يتجول بين المقاومين في الأحياء الشعبية الثائرة ، أو يتردد على علب الليل التي لم تغلق أبوابها في بيروت ، يراقب هناك ، كما يراقب بين المقاومين ، محاولات الانسان لتحرير نفسه من أوهامه من نفسه .

وبينما يتحدث كتمان عن الخيانات وتعدد القيادات ، يتحدث كريم عن ثورة الأفراد :

« أننا نحن العرب كنا في حاجة دائماً الى ثورات الأفراد من خلال ثورة الجماعة » .

ثورة الأفراد « هي تلك الثورة التي تستمر وتستمر حتى تنسى لم كانت ، ولأى شيء هي تسعى ، ثورة من أجل حرية القلب ... ثورة بدون نظم عسكرية وجبهات ولكنها هي التي تعد كل جبهة بموتنها الإنسانية الدائمة في وقت الحاجة ... الثورة ليست مدرسة لتخرج لنا بطلاً ... انها تجربة البطل أمام ذاته أولاً » (٤٨) .

وبينما هما يتناقشان يأتيهما نيا شاب صغير أصيب إصابة خطيرة . منذ صرف كريم هذا الشاب « غايي » شعر أنه يحاول أن يثبت رجولة ضالعة من هيئته الخارجية . ويقول له كتمان : « أهذا ما كنت تعنيه بقولك ان على الشاب منا أن يكشف ثورته الذاتية أولاً ؟ اننى أفهم الآن . انه لا شيء يعدل قيمة الدم المسفوح » .

ان بعض ملاحظات كريم تبدو لنا ذكية وصادقة ، ومع ذلك فان كثيراً من أقواله وافعاله تدل على انه وجودي غير ناضج ، بل مجرد انسان نرجسى . لا جرم أننا نمتعج حين يحدثنا من السلام الذي يحتويه إذ يجد نفسه في حي قديم في بيروت أو دمشق أو بغداد أو مراكش .

« ههنا ان سقطت فجأة على الرصيف لم أبقى وحيداً حتى تصل سيارة الاسعاف . سوف تمتد آلاف الأيدي ووراءه آلاف الأسلحة تلهج بالأدعية . ههنا سلطة القدر تقبع وراء كل حجر حقيق ، وراء كل نفس متعبية ، وراء كل جبهة متواضعة » (٤٩) . ولكنه لا يلبث أن يهرب منهم . ان التعالى الوجودي الحقيقي أمر فوق قدرته .

★ ★ ★

(٤٧) الرواية صفحة ١٤٢ .

(٤٨) الرواية صفحة ٢٨٠ .

(٤٩) الرواية صفحة ١٠٨ .

و « سهيل » في « الأيام الستة » نموذج شبيه بكريم . انه يراقب الناس كثيراً و يراقب نفسه قليلاً . لقد انذر الأعداء مدينته « دير البحر » أن تستسلم أو تفسخ عن وجه الأرض وفي موجة الحماسة التي سادت الاجتماع العام خطب سهيل وقال ما أرادت الجماهير أن يقول . ولكنه لم يلبث أن انسل من الزحام ووقف مستنداً الى السنديانة الكبيرة عند شاطئ البحر يحدث نفسه :

« دير البحر فسيفساء . ماذا يشده اليها ؟ ماذا يشده الى الخوف والجهل والفقر والتناحر والفوضى والتكالب ؟ أيتها البلدة الموزعة . المرأة التي تلبس البنطلون تقف الى جانب المرأة المحببة بعباءة سوداء سمكية . الواحدة منهما تتجاهل الأخرى . تنفصل عنها . فسيفساء - السجن يقوم بين بيت الله والمدرسة . لمياء تكره أن يقال انها من دير البحر فتحبس نفسها في البيت تصفي لفاجنر و شوبان وارسترونغ منتظرة الفرج عندما يموت والدها فترته وتتحرق من استبداده . أما جارها فريد فيحس أن كل نقطة من دمه هي لدير البحر فتهدر في وجوده عاصفة من المحبة لترايها والبغض لأعدائها . لمياء لا تعرف فريد . فسيفساء أيتها البلدة الموزعة . هو نفسه يعيش في عائلة متنافرة . يصرف أمواله على الموسيقى والكتب والنساء ، بل صرفها ، بينما يكذبها معه في مكان مجهول ، ويأكل ويشرب وينام ويسير حافياً من أجليها . عمه الآخر نذر له . هو نذر نفسه لا يدري لأي شيء . يقترب أحياناً ، وأحياناً يحس أن الحياة رالعة . يكفي أن يكون فيها موسيقى وكتاب وامسرة ونقاش . فسيفساء . خليط غريب من البشر يحيط به . رغم هذا يشعر أحياناً أنه يحبهم حتى لو أن يعطيهم شيئاً يوحد بينهم ويجعلهم كائناً حياً . صدره يمتلئ برائحة العرق والعطر ، بالمحبة والانانية باليأس والأمل ، بالهروب والتلجدي ، بالموت والحياة . خيط غريب يفصل بينها ، لا يقدر أن يأمل أو يياس . لا يقدر أن يضجر أو يستقر . انه في مزق أبدي » (٥٠) .

هذه مدينة مزقة منقسمة على نفسها . لدمى انها توحدت لتواجه الأعداء . تعيش على الأوهام وتمنى نفسها الأماني . يتدرب شبابها على استعمال البندقية وكل اعتمادهم على الدولة الشقيقة أن تمدهم بالسلاح وعما قريب بالجيش . الذين ذهبوا لاحتضار الدفعة الاولى من السلاح قتل أكثر من نصفهم . المدينة تقيم لهم جنازة شعبية ضخمة وعبدالجليل الديماجوجي الارهابي الذي اودعت لديه الأموال للجهاد يهرب بها . وأيام الانذار الستة تمضي ودير البحر لم تفعل شيئاً . ان أمة كبيرة ستهلك .

اما سهيل فيشارك في التدريب ليتقلب على الضجر . ويصارع فتاته بحبه ويصل معها الى آخر المدى لانه قد يموت هذا الأسبوع . وقد تموت هي . هذه هي حربهما المنتصرة ، فقد هدما أسوار التقاليد ودكا القلاع . وليتقلب على الضجر يذهب موفداً من المجاهدين الى الدولة الشقيقة فيؤسر في الطريق . ويُعذب ليعترف . وفي اليوم السادس يأمر الضابط بوقف التعذيب . ويصعد به الى سطح السجن . ويشير الى مكان بعيد الى الشمال :

« ترى النيران هناك ؟

.. أراها .

— تعرف ما هي ؟ أقصد تعرف أين هي ؟

شيء ما انخطف في صدره . الزبد يفسر العالم . هذه دير البحر . انها تشتعل . النيران تمتد في خط طويل ، تستدير عند الشاطئ وترتفع صوب القمة البيضاء . الدخان يرتفع باحمرار ، يسود . يسود . لم يترمد . يترمد . لا يتلاشى . غيوم من الدخان يحملها الهواء البحرى الى القمة . لم يقل شيئاً . لا يستطيع . يحلق . الريح تهب من البحر ، تلدور على نفسها . تحمله وترميه في واد صخرى في ظل شوكة . عويل يترافض مع أنين البحر .

— فهمت لماذا لم تعد بحاجة الى امشراكك ؟

... الدخان يتصاعد . يتحول الى غيوم سوداء . الغيوم والرماد . الرماد يتحول الى غيوم . التراب يبتهل للغيوم والرماد . شيء يتقلص في وجوده . ستة ايام بلا شجر . ماذا يفعل قدام ؟ الغيوم والرماد « (٥١) » .

سنة ايام بلا شجر ! ان العلم الوجودى الرهيب لا يزال يحمل بشارة بالخلاص : « الرماد يتحول الى غيوم ، والتراب يبتهل للغيوم والرماد » . سينزل المطر ، وسيغصب الرماد الأرض . وبالبلد الاكبر ليس هو الهزيمة والدمار، ولا هو الفصير ، اما هو الجمود وفقدان الهدف.

★ ★ ★

رابعاً - الموقف النقدي :

رجال في الشمس .

الى اى حد كان العرب انفسهم مسئولين عن النكبات التى حلت بهم في فلسطين ؟ تسأل لم يزل يطرح نفسه طوال الفترة التى نتحدث عنها ، داعياً الإنسان العربى للتفتيش في اعماقه ، ومراجعة موقفه . ولا شك ان الجوانب الثلاثة التى تناولناها حتى الآن من أزمة الفصير كانت تنطوى على تفتيش في الاعمال ومراجعة الموقف . ولكن الرواية العربية لم يفتها ايضاً ان تسجل حالة الالامبالاة التى كانت سبباً مباشراً في وقوع النكبة واستمرارها . ورواية فحسان كنفاني « رجال في الشمس » (١٩٦٣) نموذج ممتاز لهذا التسجيل . انها تصور محاولة ثلاثة لاجئين فلسطينيين للتسلل من الاردن الى الكويت ، عن طريق العراق . لكل منهم قصة مختلفة ، كهل ظل عشر سنين ينتظر ان يعود الى داره ومزمرته ، فلما طال الامل وضجرت اسرته من ضيق الرزق لم يجد بداً من السعى لحياة اخرى . وشاب بلغ عليه همه في البحث عن وسيلة للكسب ، حتى يستطيع ان يتزوج ابنة المم التى عدت مخطوبة له منذ ولادها ، لانها جاءا الى الحياة في يوم واحد ، وهو - بعد - يجب ان يرحل على كل حال لانه متهم بالتآمر على نظام الحكم في البلد الذى يقيم فيه . وصبى في السادسة عشرة توقف اخوه الاكبر عن معونة الاسرة ، وطلق ابوه امه لانه وجد زيجة اخرى تضمن له حياة أكثر استقراراً . كل من الثلاثة له شخصيته المتميزة ، وله احلامه الخاصة . الشيخ مزارع أصيل ، عاشق للأرض ، يحلم بان يبني ولو غرفة ، وتكون له ولو يضع شجرات من اشجار الزيتون . ولكنه يتهيب السفر ، ويخشى الا تكون

لديه القدرة على احتمال مشاقه . والشائب ساخط على عمه ، ساخط على سائق الشاحنة الذي زعم له أنه سيحمله من الأردن إلى بغداد بعد أن أخذ منه عشرين ديناراً ، ثم تركه نسي وسط الطريق . من أجل ذلك هو حريص على ألا يخدع مرة أخرى في الرحلة من البصرة إلى الكويت . والصبي غلام ساذج ، شعر فجأة بأنه أصبح مسؤولاً عن امرأة ، فهو يعلم بأن يعوض أمه من خيانة زوجها ، وخيبة أملها في ابنها الأكبر ، ولأنه صبي فهو يندفع إلى أبعد مما تطيق قوته ، ويتورط فيما لا يتورط فيه الرجال . هم جميعاً مضطرون أن يلجأوا إلى سمسار بدين صاحب مكتب ، يتولى تهريب طالبي العمل من أمثالهم ، كل بماكسه بطريقته ، لتخفيض الأجر ، أو تاجيل دفعه حتى يصلوا إلى الكويت ، ولكن الرجل البدين يعاملهم معاملة قاسية مهينة ، وبينما يخبرهم أن عليهم أن يمضوا في الصحراء ست ساعات أو سبعاً ، يقول : « ان هذه المروحة الملوثة تطير الأوراق من أمامي ، ولكن دونها ليس بوسعي أن اتنفس » .

يلتقطهم فلسطيني آخر ، يعمل سائقاً لشاحنة ماء يمتلكها رجل ذو نفوذ ، فهي مصرح لها بأن تمر الحدود . رجل غامض ، يسمى « أبا خيزران » لأنه يشبه الخيزران في متاعه وبرولته ، ولكنه يحمل مأساته الخاصة التي لا يستطيع أن يصرح بها لأحد ، فقد عمل في المقاومة في سنة ١٩٤٨ ، وأصيب ، ولم يكن بدلاً لتأجيل حياته من أن تجري له جراحة خرج منها لا يصلح لامرأة . يعرض على مواطنيه الثلاثة مشروعا : سيحملهم فوق خزان الماء ، حتى إذا أصبحوا على بعد خمسين متراً من نقطة الحدود الأولى نزلوا إلى داخل الخزان ، سيكون الخزان حاراً كالبحر ، ولكنهم لن يلبثوا إلا خمس دقائق ، وبعدها يجتاز النقطة ، وبعد خمسين متراً أخرى يصلحون إلى فوق . ويكررون « المسرحية » عند نقطة الحدود الثانية .

كانت تجربة الهاربين الثلاثة قاسية في المرة الأولى . عندما هبطوا من فوق الخزان واستلقوا بجانب عجل السيارة كان الأعياء قد بلغ منهم . أما عند النقطة الثانية فقد كانت تنتظرهم مفاجأة :

« لم يكن لمة غير سيارة أو سيارتين واقفتين في طرف الساحة الكبيرة بالانتظار ، كان الصمت مطبقاً بكثافة إلا من أصوات هدير مكيفات الهواء المثبتة على كل الشبائيك المعلقة على الساحة ، ولم يكن هناك سوى جندي واحد واقف في كوخ خشبي صغير يقع إلى جانب الدرج العريض .

ارتقى أبو الخيزران الدرج مسرعاً واتجه إلى القسرة الثالثة إلى اليمين ، وفور أن فتح الباب ودخل أحس ، نتيجة للنظرات التي انصبته عليه من قبل الموظفين ، أن شيئاً ما سوف يحدث ، إلا أنه لم يتباطأ ودفع أوراقه أمام الموظف السمين الذي كان يجلس في صدر الفرفة .

ـ ها ! أبو خيزران !

قال الموظف وهو ينسحب الأوراق من أمامه بلا مبالاة متمعدة ويكتف ذراعيه فوق الطاولة الحديدية :

ـ أين كنت كل هذا الوقت ؟

قال أبو الخيزران لاهئاً :

ـ في البصرة .

سأل هناك الحاج رضا أكثر عن ست مرات .

ـ كانت السيارة معطلة .

ضج الموظفون الثلاثة الذين يشغلون الغرفة بصخب فالتفت ابو الخيزران حواليه حائراً ثم لبث نظره على وجه الرجل السمين :

— ما الذى يضحككم فى هذا الصباح ؟

تبادل الموظفون النظر ثم انفجروا ضاحكين من جديد ..

قال ابو الخيزران متوتراً وهو ينقل قدماً ويضعها مكان الاخرى :

— والان يا ابو باقر .. لا وقت لدى للمزاح .. ارجوك .

مد يده ففرب الاوراق الى امامه ، الا ان ابا باقر عاد فنحنى الاوراق الى طرف الطاولة وكف ذراعيه

— والان كن عاقلاً يا ابا خيزران .. لماذا تتعجل السفر فى مثل هذا الطقس الرهيب ؟
الغرفة هنا باردة وسوف اطلب لك استراحة شاي .. فتمتع بالنعم !

— لا تكذب يا ابا خيزرانة .. لا تكذب .. الحى رضا حكى لنا القصة من الالف للياء ..

— ابة قصة ؟

نظر الجميع الى بعضهم فيما انقلب وجه ابي الخيزران الهزيل فصار مبيهاً من فرط الرعب وأخذ القلم يرتجف فى يده .

— قصة تلك الراقصة .. ما اسمها يا على ؟

اجاب على من وراء الطاولة الفارغة :

— كوكب .

ضرب ابو باقر طاولته بيده واتسمت ابتسامته :

— كوكب ! كوكب ! يا ابا خيزران ، يا ملعون .. لماذا لا تحكى لنا قصصك فى البصرة ؟ تمثل امامنا انك رجل مهلب ، ثم تمضي الى البصرة فتمارس الشرور السبعة مع تلك الراقصة

— تذهب الى البصرة وتدمى ان السيارة قد تمطلت .. ثم تمضي مع كوكب

— فى المرة القادمة سأذهب معك الى البصرة اتوافق ؟ ...

... عندما بلغ المكان الامون كانت قد مضت احدى وعشرون دقيقة ، كان الثلاثة نجثاً هامدة .

لقى الجثث الثلاث قرب اكوام القمامة خارج المدينة النائمة ، كى تكتشف فى الصباح وتدفن باشراف الحكومة . وانطلق بسيارته مجتهداً ان يشوش الاثر ، ثم تذكر شيئاً فاقف السيارة ، وعاد فأخرج النقود من جيوبها ، وانتزع مساعة الصبي . وحين كان يهيم بالعودة الى السيارة ثانية تفجرت فكرة مفاجئة فى رأسه . اراد ان يطردها ولكنها بقيت هناك ، كبيرة داوية ضخمة لا تنزعزع ولا تتوارى . وفجأة لم يعد يوسعه ان يكبحها ، فانزلت من رأسه وتخرجت على لسانه : « لماذا لم يدقوا جدران الخزان ؟ » .

ونجاة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى :

— لماذا لم تدقوا جدران الخزان ؟ لماذا لم ترقعوا جدران الخزان ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ » .

كان الكاتب أراد بهذه الرواية أن يقول : « هاكم تربة فلسطين ، هاكموها في الواقع المموس ، بعيداً عن الخطب والشعارات : استنكئة وتسويف ولا مبالاة . و « التلق على جدران الخزان » رمز لجبهة النكبة بالرفض والثورة بدلاً من التجزؤ والاستسلام » (٥٢) .

★ ★ ★

خامساً — التساؤل الميتافيزيقي :

الشحاذ .

لعلنا لو لم نقف عند اشغال نجيب محفوظ في الثلاثية بمشكلة الصراع بين الإيمان والعلم ، بوصفه صورة من صور الصراع بين الحضارة العربية والقريبة ، لكان حديثنا عن التساؤل الميتافيزيقي هنا ، كظهور من مظاهر ذلك الصراع، حديثاً مقعماً . فالصلة بين التساؤل الميتافيزيقي الذي نمده مظهرًا ، والصراع الحضاري الذي نمده أصلاً ، قد لا تظهر بوضوح لقارئ « الطريق » (١٩٦٤) أو « الشحاذ » (١٩٦٥) وقد اخترنا أن نقف هنا عند الثانية لأنها تبدو امتداداً للثلاثية ، لولا اختلاف الإطار الكلاسيكي الذي يكون عنصراً هاماً من عناصر الثلاثية . ولكن نجيب محفوظ كان يستطيع — لو شاء — أن يصل حلقة عمرو ومصطفى ومثمان بأحمد وأصدقائه أحمد .

فعمري بدأ من هناك بالضبط :

« واندفعنا برمشة حماسية الى اعماق المدينة الفاضلة . واختلت أوزان الشعر بتفجيرات مززلة . واتفقنا على الا قيمة البنة لأرواجنا . واقترحنا جاذبية جديدة غير جاذبية نيوتن يدور حولها الأحياء والأموات في توازن خيالي لا ان يتطابق البعض وينهاوى الآخرون . وعندما اعترضتنا دورة فلكية معاكسة انتقلنا من خلال الحزن والفشل الى المقاعد الوفيرة ، وارتقى الصملاق بسرعة فائقة من الفورد الى الباكس حتى استقر أخيراً في الكاديلاك ، ثم أوشك ان يفرق في مستنقع من المواد الدهنية » (٥٢) .

هذه هي قصة الشاب الثوري الذي شعر ان المجتمع لم يعد محتاجاً لثوريته فانصرف الى تحقيق النجاح في الحياة ، وأصبح محامياً من المشهورين ، واقتنى ممرتين ، وعاش في ترف . ولكنه يجد نفسه فجأة يتساءل عن قيمة هذا كله ..

كيف بدأ هذا التساؤل ؟

« من الصعب ان احدد تاريخاً او اقر كيف بدأ التغير ، لكنني اذكر اني كنت مجتمعاً

(٥٢) (انظر : جبري حناط : تربة فلسطين في الرواية العربية المعاصرة (مجلة الآداب — ابريل ١٩٦٤) .

(٥٢) الرواية فصل ٢ .

بأحد المتنازعين على أرض سليمان باشا ، وقال الرجل : أنا معتن يا اكسلانس ، أنت محيط بتفاصيل الموضوع بدرجة مذهلة حقيقة باسمك الكبير ، وأن أمل في كسب القضية لعظيم ، فقلت له : وأنا كذلك . فضحك بسرور بيّن وإذا بي أشعر بفيظ لا تفسر له ، وقلت له : تصور أن تكسب القضية اليوم وتمتلك الأرض ثم تستولى عليها الحكومة غداً . فنهز رأسه في أستهانة وقال : المهم أن تكسب القضية ، السنانشيش حياتنا ونحن نعلم أن الله سيأخذها ؟ فسلمت بوجهة منطقته ولكن ذهل راعي بدوار مفاجيء واختفى كل شيء .

أهو الخوف من الموت إذن ؟ ولكن شجرة يمتد لكل شيء . فبعد العمل يأتي الحب ، والداء الذي زهدي في العمل هو الذي يرهذي في زينب . هي القوة الكامنة وراء العمل . هي رمزه . هي المال والنجاح والثراء وأخير المرض « (٥٤) » .

ويروح يبحث الأمر مع صديقه ورفيق عمره مصطفى . أترأه شجراً لأنه كبت نزوعه الفنية هذه السنين الطوال ، فقد كان في مستهل شبابه شاعراً ؟ ولكنه يجيب : « لا ليس الفن ، ربما هو ما نلجأ بسببه أحياناً إلى الفن » ها هو ذا يلف ويدور . يريد أن يبحث عن السر الأعظم . السر المتعالي فوق كل عرض زائل . فوق النجاح ، والثروة ، والحب ، والاسرة ، والصداقة . ولكن كان عليه أن يجرب كل شيء . لقد طمأنه الطبيب على صحته ، فاستبعد المرض الجسدي . وقال له صديقه لعله عرض من أمراض السن الحرجة ، تبرير فلسفي لجريمة الزنا . فأنخل عشيقته . وذهبت النشوة الأولى وبقي المرض راسخاً لا يريم . وغير وبدل . وكرر النشوة حتى كرهها . وذات ليلة يسأل معشوقته الأولى عن موقفها من الله . فتجيبه بغير اهتمام : أومن به . فلا يزال يلح عليها حتى يضجرها . ثم ينطلق بسيارته وحده - إلى الطريق الصحراوي . لم يكن متعوداً ذلك . كان له كل ليلة امرأة .

« وقال أن خروجه وحده هذه الليلة يعتبر تطوراً ذا شأن . ثم أوقف السيارة في جانب من الطريق المقفر وغادوها إلى ظلمة شاملة ، ظلمة غريبة كثيفة بلا ضوء انساني واحد . لا يذكر أنه رأى منظراً مثل هذا من قبل ، فقد اختفت الأرض والفسراغ ووقف هو مفقوداً تماماً في السواد ، ورفع رأسه قبل أن تالف عيناه الظلام ف رأى في القبة الهائلة آلاف النجوم متناقيد وأشكالاً ووحداً . وهب الهواء جافاً لطيفاً منمشاً موحداً بين أجزاء الكون . ويمدد رمال الصحراء التي اخفاها الظلام . اكتنكت همسات أجبال من الآلام والأمال والأسئلة الضالعة . وقال شيء أنه لا ألم بلا سبب وأن اللحظة الفائتة الخاطفة يمكن أن تمتد » .

إنها رؤيا كروى القديسين . وقال لنفسه : هذه هي النشوة . اليقين بلا جدل ولا منطق . انفاس المجهول وهسات السر . ألا يستحق أن يتبدل كل شيء من أجله ؟ (٥٥) .

وخرج أحد رفاقه التقدماء من السجن . وحده عن إيمانها القديم . ولكنه اليوم رجل آخر . ويعتزل العالم في بيت ديفي ، ويروح يستنطق الصمت . ولكن رفيقه - هتمان - يجيشه وهو بين النوم واليقظة واللهمول . هناك أحداث تتطلب أن يكون بين أسرته . فقد تروج شمعان ابنته الكبرى ، والبوليس يطارده الآن . ولا بد أن يقبض عليه أن عاجلاً أو آجلاً . ولكن المطاردين

لا يملأونهما . ويصاب عمر برصاصة في كتفه ، ويحمل جريحاً في سيارة ، ومعه عثمان بين حراسه ، « وخامره شموهه بأن قلبه ينبض في الواقع لا في حلم » ، وبأنه راجع في الحقيقة إلى الدنيا » .

إنها المصالحة مرة أخرى . ولكن كم كان الطريق شاقاً هذه المرة !

★ ★ ★

سادساً - ملاحظات حول الشكل :

الروايات التي حللتها هنا جميعها تصرف تصرفاً ملحوظاً في البناء أو الأسلوب التقليديين ، إلا أنها تتفاوت في ذلك . فمن حيث البناء نجد ثلاث طرق : طريقة تنطفض إلى حد بعيد من الترتيب الزمني للحوادث ، وتستعمل به بناء يعتمد على الكشف التدريجي للحوادث معلومة سلفاً : تنفرد بهذا البناء رواية الطيب صالح « موسم الهجرة إلى الشمال » . تقتل جين موريس ومحكمة مصطفى سعيد خبران معلومان منذ الفصل الثاني ، ولكننا لا نعرف كنه العلاقة بينهما إلا في الفصل التاسع . وهذا القول يصدق على سائر الأحداث والأخبار التي تتعلق بحياة مصطفى سعيد . ويستتبع هذا البناء الانتقال في الفصل الواحد من حادثة إلى حادثة دون مراعاة الترتيب الزمني . ولكن ثمة قصة أخرى في هذه الرواية ، وهي قصة الراوي نفسه وملاقاته بالشخصيات الأخرى في السرية وخصوصاً مصطفى سعيد ثم امرأة مصطفى سعيد . وهذه تسير سيراً زمنياً **طرداً** وتتداخل مع القصة الأولى . أي أن القصة الثانية تقدم الهيكل الزمني الذي ألفه قارئ الرواية . ولكننا لا تقدم هذا الهيكل فصح ، بل توف مع القصة الأولى كلاهما معاً ، كما رأينا في تحليلنا الفكري للرواية . ولولا ذلك لكانت الرواية عملاً فاشلاً . ولكن لماذا زواج الطيب صالح بين البنائين ؟ يبدو أنه يؤمن بأن البناء الأول هو الأكثر فنية ، فهو يتبعه أيضاً - ولو بشيء من الجهد - في « عرس الزين » . والواقع أن هذه الطريقة في البناء ليست أنطورياً لطريقة الاسترجاع أو **الفلان بالذات** ، ومن ثم فإن الكاتب يستطيع أن يعيد إلى نوع من البناء وسط بينهما . ولكن هل يجوز أن نطلق القول بأن بناء ما هو أكثر فنية من بناء آخر ؟ هذه قضية أكبر . وقد سبق أن أوضحنا في مقالة هذا البحث أننا لا ينبغي أن ننظر إلى الشكل الجديد أو المعاصر في الرواية على أنه مطلوب لذاته . ولكن هذا لا ينبغي القول بأن الشكل المعاصر أكثر تقدماً ، أو أكثر فنية . انما يعني فقط أننا إذا قلنا من شكل ما أنه أكثر فنية فذلك يستتبع ، بالضرورة ، أن تكون الفكرة أكثر تعقيداً . قد يعترض عليك السامع ضعيف الذكاء إذا أقيمت إليه قصة دون أن تراعى الترتيب الزمني للأحداث ، أو إذا رآك تتناول موضوعاً ما ، ثم تتركه ، ثم تعود إليه مرة أخرى بصورة مختلفة . ولكن السامع الذي لا ينكر عليك ذلك إذا أقيمت ترتيباً متفقاً مع حركة عقلك - أو عقله . **والأمر الذي لا شك فيه أن الرواية المعاصرة تتطلب فائراً أكثر ذكاء من قارئ الرواية التقليدية . أن بناء الرواية التقليدية هو - في واقع الأمر - بناء مبسط ، ولكن هذا التبسيط ككل تبسيط ، يصح بجانب من الصديق . أما البناء الأحدث فإنه أكثر تعقيداً مع طبيعته الإبداعية . فتتبع ندرته الشيء جلة » ، ثم تروح تعمق جزئياته ، وربما أعيد النظر في كثير منها ، ولا شك أن الطيب صالح قد استطاع بهذه الطريقة أن يقدم لنا شخصية مصطفى سعيد بما فيها وما حولها من تناقض ، خيراً مما كان يمكن أن يقدمها لنا لو اتبع البناء التقليدي . أما الراوي وقصته فانها بعيدان عن مثل هذا التناقض ، إنما بسيطان أصلاً ، فليس في قصتهما بهذه الصورة البسيطة تضحية بشيء من الصديق . أضف إلى هذا أن البساطة التي اختارها الطيب صالح أن يبدأ روايته منها هي البداية ، في أن قبل البداية ، في قصة الراوي ، على حين أنها النهاية ، أو قبيل النهاية ، في قصة مصطفى سعيد .**

أما الطريقة الثانية في البناء فتمتع على تصنيف الرقعة الزمنية، وبذلك «تضع القارئ» منذ البداية، في قلب المشكلة أو الجو، وبدلاً من التقديمات السردية تفرمه بالتفصيلات الحاضرة، ولا تجد صعوبة في تقديم الأحداث الماضية من خلال تيار الوهمي أو من خلال حيلة أقدم كاستخدام الحوار، أو اليوميات. وهكذا تتركز أحداث «صراخ في ليل طويل» في نحو اثنتي عشرة ساعة، وأحداث «الأيام الستة» في ستة أيام، كما يدل العنوان، وأحداث «عائد إلى حيفا» في بضعة ساعات، وأحداث «رجال في الشمس» في أيام قلائل، وأحداث «السفينة» كذلك، وأحداث «ثائر محترف» (وهي أطول هذه الروايات)، إذ يبلغ عدد صفحاتها قرابة الأربعمئة من القطع الكبير) مقدار ما تقيم لفرقة راقصة عابرة في مدينة مثل بيروت.

ويبقى لدينا «الشحاذ» و«لزمن بقية» و«الآلهة المسوخة» وهي لا تخرج على الطريقة التقليدية في البناء. فالأحداث تتسلسل تسلسلاً زمنياً، بآلة من بداية القصة. ولعل موضوع كل من الروايات الثلاث هو الذي حتم انتهاز هذا الطريق، فجميعها تتناول تطوراً نفسياً بطيئاً وغير متوقع، ومن ثم فالتنازع إلى أن نشهد بدايته ونهايته، لتقتنع به.

ولكن الروايات التي تناولناها تحاول - جميعها بغیر استثناء - أن تحدث شيئاً في الأسلوب مختلفاً عما في الروايات التقليدية. فجميعها تستخدم شيئاً وسطاً بين تيار الوهمي والمنولوج الداخلي. وهما مختلفان بعض الاختلاف. فتيار الوهمي يعطيك الإحساس بأنه شريط أمين لما يجري في الدهن، أما المنولوج الداخلي ففيه من الاستقامة والترابط المنطقي قدر ما في الحوار العادي. وكتابنا ما زالوا يتهيبون استخدام تيار الوهمي بطريقة خالصة كما نجد في «يوليسيس» جيمس جويس، وهم أميل إلى طريقة لرجينيا وولف أو فوكسر، ولكنهم في كثير من الأحيان يكتفون بتغيير الضمير، والغالب أن يتحول الروائي من القص بضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، وأن كنا نجد أيضاً في «ثائر محترف» فقرات بضمير الغائب في ثنايا الرواية التي كتبت بضمير المتكلم.

والسمة الغالبة على أسلوب «الآلهة المسوخة» هي الموسيقية التي تجعلها أشبه بالشعر المنثور. وقيمة غنائية بايقاع الجملة والفقرة في جميع الروايات التي درسناها، وللجملة الحوارية إيقاع خاص. ولا شك أن ظهور هذه الصفات ييسر ورشاقة إنما كان ثمرة لجهد طويل في ترويض الرواية العربية.



خاتمة .

إن دراسة الروايات العربية التي ظهرت في الستين الأخيرة تدل على وعي تجاوز المشكلات الجزئية والمحلية التي غلبت على إنتاج أوائل الخمسينيات، إلى الشعور الحاد بقضايا معاصرة تصطرع في ضمير الإنسان العربي، أيًا كان موطنه، قضايا وثيقة الاتصال بنظرة العرب إلى العالم الحديث، ونظرة العالم الحديث إليهم. وثمرجة على استخدام طرق حديثة في التعبير، توازي الجرأة على تناول تلك المشكلات. وإذا كنا قد لاحظنا بعض الفجاجة هنا أو هناك، فإن هذا لا ينفي أن بعض النماذج ترسب بعمق في وجدان القارئ العربي، وتستطيع أن تخاطب الإنسان في كل مكان.

محمود علي

الفن القصصي المعاصر في اسبانيا

تمهيد :

الرواية الإسبانية المعاصرة ومكانتها في الأدب الروائي العالمي :

لعل من الغريب ألا يظفر أحد من الروائيين الأسبان بجائزة نوبل للأدب منذ مطلع القرن العشرين ، مع أن القارئ على أمر هذه الجائزة لم يجدوا بأساً في أن يمنحوها لكتاب أو أدباء أو شعراء متوسطي الجودة ، لا من بلاد أخرى فحسب ، بل من بين الأسبان أنفسهم . فقد نال هذه الجائزة المرموقة من كتاب اسبانيا خلال الربع الأول من القرن العشرين اثنان كلاهما من كتاب المسرح : أولهما خوسيه تشيجاراي José Echegaray (١٨٢٢ - ١٩١٦) الذي منحه الجائزة في ١٩٠٢ ، مع أنه - بغض النظر عن شعبيته الكبيرة - لم يكن إلا كاتباً محدود القدرة تملأ مسرحه قمقمة السيوف ورثين الرصاص في غمار سبيل من الفجائع المهولة

* الدكتور محمود علي مكي استاذ الأدب العربي بجامعة الكويت . له مؤلفات وترجمات وأبحاث كثيرة في ميدان الأدب الأندلسي وأدب اسبانيا وأمريكا اللاتينية ، ومن مؤلفاته تيارات الثقافة الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الاندلسية (بالاسبانية) ديوان ابن دواج القطامي (تحقيق) .

والخطب الرنانة الصارخة . وعلى الرغم من ان اشيجاراي كان اول اسباني ينظر بهذا الشرف الكبير فان منحه جائزة نوبل اثار ثائرة المثقفين في اسبانيا نفسها ، حتى ان بعضهم نظموا مظاهرات واصدروا بيانات يحتجون فيها على ذلك . اما ثاني الحاصلين على الجائزة العالمية الكبرى فقد كان الكاتب المسرحي ايضا **خاكيثو بينافنتي** Jacinto - Benavente (١٨٦٦ - ١٩٥٤) ، نالها في سنة ١٩٢٢ ، وكان كاتباً خصب الانتاج لادبه المسرحي قيمة ايجابية كبيرة بشرفك ، ولم ير احد في منحه جائزة نوبل محاباة ولا اشتطاطاً . ولم تعد هذه الجائزة مرة اخرى الى اسبانيا الا في سنة ١٩٥٦ حينما كانت من نصيب الشاعر الفئاني **خوان رامون خيمينث** Juan Ramon Jiménez (١٨٨١ - ١٩٥٨) .

ولكن ... يبقى السؤال الذي طرحناه من قبل قائماً : ألم تر الأوساط الادبية العالمية في احد كتاب الرواية الاسبان من هو جدير بأن يمنح جائزة نوبل على طول السنوات السبعين المنصرمة من هذا القرن ؟ لقد كان الكثيرون يتوقعون خلال النصف الأول من القرن العشرين ان تكون الجائزة من حيز الكاتب السروائي **بيريت جالدوس** Perez Galdos (١٨٤٣ - ١٩١٢) أو **بيواروخا** Pio Baroja (١٨٧٢ - ١٩٥٦) . وظلت الأوساط الادبية الاسبانية ترشحهما لها سنة بعد سنة ، ولكن الأعوام مرت ولم ينلها منهما احد . فهل معنى ذلك ان كتاب الرواية المعاصرين في اسبانيا كانوا دون مستوى الجائزة ؟

الواقع انه لا يغيب عن فكرنا ان قيمة جائزة نوبل نسبية الى حد بعيد ، وان الحصول عليها لا يفضح دائماً لاعتبارات ادبية محضة ، والا فانه لم يكن هناك ما يبرر حرمان العالم العربي من هذه الجائزة حتى اليوم ، فقد كان من بين اعلامنا في الأدب والفكر (ولاشر هنا على سبيل المثال الى **طه حسين** و**المقاد ونجيب محفوظ**) من لا يقلون في المكانة عن كثير ممن منحو تلك الجائزة . غير ان لجائزة نوبل مع ذلك دلالة لايسمنا انكارها ، وهي تهبط الرأي العام الادبي العالمي للاعتراف بقيم المثلين البارزين لهذا الأدب او ذاك . فاذاضن بهذا الاعتراف سنة بعد سنة على الأدب الروائي الاسباني المعاصر فان معنى ذلك ان كتاب الرواية الاسبان لا ينالون من التقدير ما قد يكونون جديرين به . فما علة ذلك ؟ أهو شعور عدائي نحو اسبانيا ؟ لعل الأصوب في تفسير هذه الظاهرة هو ان معرفة العالم الخارجي بالأدب الاسباني المعاصر ليست بالمستوى المطلوب . وانما نمنى بالعالم الخارجي جماهير القراء العريضة لالتقل من المتخصصين ، والا فان كاتباً مثل جالدوس هو ان ظفر باهتمام كبير من جانب كثير من الباحثين الاجانب المهتمين بالثقافة الاسبانية ، ولكنه لا يزال مجهولاً من قبل سواد القراء خارج العالم الناطق بالاسبانية . ومثل هذا ينسحب على كثير من كبار الكتاب الاسبان الاخرين الذين قصرت بهم ومسائل التعريف بانتاجهم .

وقد اثارت هذه القضية اهتمام احد النقاد الاسبان المعاصرين ، وهو **الاستاذ انتونيو ايجيسياس لاجونا** ، فنشر مؤخراً بحثاً تحت عنوان « لماذا لا يترجم الأدب الاسباني ؟ » (١) .

(١) Antonio Iglesias Laguna: Por qué no se traduce la Literatura española ?, Colección Atenes, Editor. Nacional, Madrid, 1964.

وفي رأى هذا الكاتب ان اسباب قلة الاهتمام في الخارج بترجمة الادب الاسباني المعاصر - ولا سيما الادب القصصى خلال نصف القرن الأخير - يمكن أن تجعل فيما يلي :

١ - تتبع الأوساط الأدبية الخارجية للإنتاج الاسباني لا يصل دائماً الا متأخراً عدة سنوات عن تاريخ نشره ، وذلك لظروف سياسية ولغوية يطول تفصيلها .

٢ - ليست في اسبانيا أجهزة متخصصة تقوم بالدعاية والإعلان في الخارج عما تصدره دور النشر الاسبانية أولاً بأول .

٣ - انانية بعض الكتاب وتعبدتهم بأشخاصهم ، اذ لا يكاد اديب اسباني ينال قدراً من الاهتمام في العالم الخارجى حتى يسرع بأن يؤكد أنه اديب اسباني الاوحد وان بلاده لم تخرج مثيلاً له .

٤ - العزلة التي عاشت فيها اسبانيا منذ انتهاء الحرب الأهلية في سنة ١٩٣٩ ، واذا كان الحصار السياسي قد أفلك عن اسبانيا منذ سنة ١٩٥٣ فان عزلتها الثقافية عن العالم الخارجى قد استمرت بعد ذلك .

٥ - الدعاية التي قام بها المهاجرون أو المنفيون السياسيون من اسبانيا بعد ١٩٣٩ ، اذ ظل هؤلاء يصورون للناس في الخارج أن زبدة المفكرين والادباء قد غادرت اسبانيا وتركتها خواء . وما زال هذا الكلام يتردد حتى رسخ الاعتقاد به في الخارج .

٦ - ان هذه الصورة التي رسمها المفكرون المهاجرون لاسبانيا بعد الحرب الأهلية لا تتواءم مع حقيقة وان لم تكن الحقيقة كلها . فالواقع أن خير الكتاب القصصيين الذين ظهرت في اسبانيا خلال الثلاثينيات قد هاجروا فعلاً الى الخارج ، وخلفوا وراءهم فراغاً استمر سنوات حتى ظهر انتاج جيل جديد من كتاب الرواية كان مولد اعلامه ما بين سنتي ١٩١٠ و ١٩٢٠ وتلاه بعد ذلك جيل آخر هو الذي اكتمل على أيدي أبنائه تفسح الفن الروائي المعاصر .

٧ - ان نصف القرن الأخير شهد نهضة عظيمة في فن الكتابة القصصية في بلاد أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية ، فالرواية أصبحت الآن أعظم الميادين التي يرتادها الأدب الأمريكي الاسباني . واقبل الجمهور في الخارج على إنتاج هؤلاء الكتاب الذين تتوزعهم بلاد أمريكا اللاتينية المعشرون على نحو حجب كتاب اسبانيا وجنى الى حد ما وبشكل لا يخلو من ظلم على إنتاجهم الروائي .

٨ - على الرغم من كثرة ما يكتب في اسبانيا في الوقت الحاضر من ادب روائى فان هذا الإنتاج يتفاوت في الجودة . صحيح أن الجيد من هذه الروايات كثير ، ولكن الى جانب الروايات الجيدة انتاجاً كثيراً متوسط المستوى . ولعل السبب في ذلك هو الانفلاق الذي تعرضت له اسبانيا خلال سنوات طويلة ، فاصبحت نرى كتاباً لا يزالون يقلدون انماطاً أدبية مستوردة من الخارج ، وهي انماط يفتقر بعضها العهد ، فذهبت جذبتها وطلاتها وانصرفت أذواق الناس عنها في السنوات الأخيرة من أمثال الواقعية الجديدة على الطريقة الإيطالية ، والوجودية ، والواقعية الاشتراكية ، وغير ذلك من اتجاهات قد تجاوزتها الأذواق الأدبية في البلاد الأوروبية الأخرى .



نظرة إلى الوراء :

الفن الروائي الإسباني ، ماضيه ونشأته :

لا مفر لنا ونحن نتحدث عن الرواية الإسبانية المعاصرة من الرجوع إلى الوراء لكي نلقى نظر سريعة على نشأة الفن الروائي الإسباني وتطوره . واتما نرى ضرورة ذلك لثلاثة أسباب رئيسية

اولها ، هو نقل نفوذ الماضي على الأدب الإسباني الحديث بل والمعاصر أيضاً ، فهو مر هذه الناحية قريب التشبه بأدبنا العربي الذي لا يزال قديمنا يشدنا اليه شداً .

والثاني ، هو أن الأدب الإسباني بالنسبة لقارئ العربي هو أقل الآداب العالمية الكبرى نصيباً من العناية ، والمترجم منه إلى العربية لا يكاد يذكر إلى جانب المترجم من اللغات الأخرى

والثالث - وهنا وجه غريب من المفارقة مع السبب السابق - هو الصلة الوثيقة بين الرواية الإسبانية وأدبنا العربي بحكم ذلك الماضي الطويل الذي جمع بين اسبانيا والعالم العربي . فنحن نعلم أن شبه جزيرة ايبيريا (اسبانيا والبرتغال) ظلت خلال معظم ما يسمى بالعصور الوسطى جزء من العالم العربي ، تتكلم بلفته ، وتدين بدينه ، وتحس بأحاسيسه ، وتنظم في عاله التقافى والروحي . ونعلم كذلك أن اسبانيا المسيحية وراثية الأندلس الإسلامية وقد أخذت تحتل في العالم مكاناً بارزاً مرموقاً منذ القرن السادس عشر ، من حيث انتهى سلطان المسلمين في الأندلس ، ولكن كثيراً من مقومات الكيان الإسباني إنما كان يدين بالفضل لتلك المأبئة الطويلة في عالم العرب والإسلام . وإذا كان هذا ينطبق على كل المقومات الحضارية العامة فإن ميدان اللغة والثقافة لم يكن استثناء من ذلك الحكم . فاللغة الإسبانية ولدت في منطقة قشتالة المتاخمة للأندلس المسلمة ، وفي دفء احتكاكها بالعربية نمت وتطورت ، وأثرها عربية الأندلس بآلاف من المفردات والتراكيب والصيغ مما جعلها لغة مرنة قادرة على التعبير الأدبي قبل غيرها من لغات أوروبا . وأما الأدب الإسباني فإن بواكيره الأولى سواء كانت نسمراً غنائياً أو ملحماً أو أدب قصصياً أو مسرحياً متشعبة بالطابع العربي مدينة بكثير من عناصرها للأدب الأندلسي المكتوب بلغ العرب (٢) .

فإذا اتينا إلى الأدب القصصي الإسباني بوجه خاص فإننا نلاحظ أنه كانت في دراسـ النقد الأسبان لبواكيره نظريتان متميزتان :

الاولى نظرية منتعنت بيلايو في كتابه الجامع « اصول الرواية » (٣) في أن « الرواية ، بل كل صور الفن القصصي التي تعالج اليوم ، إنما هي مشتقة من الأدب الملحمي القديم ... من ذلك الشعور الموضوعي الذي ما زال يتطور ويتلاءم شيئاً فشيئاً مع الواقع الحديث » . ويفصل

(٢) من تأليف الأدب العربي في الأدب الإسباني والآداب الأوروبية عامة انظر كتاب أنخل جونثالث باتشيا : تاريخ الفكر الأندلسي ، ترجمة الدكتور حسين مؤنس ، القاهرة ١٩٥٥ ، وكذلك الفصل الأول (الخاص بالآداب) من كتاب « أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية » دراسة أعدت بإشراف مركز تبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (يونسكو) القاهرة ١٩٧٠ ، ص ١٩ - ١٢٤ (بقلم الدكتور سهر القضاوى والدكتور محمود علي مكي) .

(٣) Ramon Menéndez Pelayo. Orígenes de la novela, Emecé, Buenos Aires, 1945, vol. I, pp. 11-13.

منذئذ يبلابو نظريته فيقول ان الفن القصصى لا يزال وفيأ لأصله الملحمى القديم ، يتجلى ذلك فى تمسكه بالروح الغنائية عند الوصف وبطابع المأساة عند العرض . ومن هنا كان أوسع ما يمثل الفن القصصى ويصور ارتباطه بالفن الملحمى القديم هما روايتى «الحرب والسلام» لتولستوى و « الاخوة كارامازوف » لفستوفسكى . ومن الواضح ان هذه النظرية تسعى الى ربط الفن القصصى باللمحة الافريقية والى تلمس اصول اوروبية خالصة له .

اما النظرية الثانية فهى التى نادى بها الباحث الاسبانى امريكو كاسترو ، وهى تذهب الى انه ليس هناك ما يدعو الى تلمس اصول الفن القصصى الاوروبى فى تلك العروق الملحمية المولغة فى القدم التى كان قد تراكم عليها تراب النسيان فى العصور الوسطى ، وانما هو يرجع الى تلك « الاحاديث » القصصية التى كان يتناقلها العرب والتى عرفتها اوروبيا عن طريق اسبانيا المسيحية حلقة الصلة بين الاندلس العربية واوروبا . القصص بمفهومه الحديث انما يدين بفضل وجوده لـ « الحديث » العربى الذى كان يعنى حكاية كل ما هو طريف ... ما هو « حديث » . وقد كان الاوروبيون فيما بين القرن الثامن والثانى عشر يقبلون فى شوق وشغف على تلك الاحاديث التى يقصها العرب فى مجالسهم واسمارهم ، من اقاميص نصف تاريخية ونصف اسطورية انتقل كثير منها الى التراث الشعبى الاندلسى ومنها سربت الى الشعب المسيحى الاسبانى ثم الى ما جاوره من شعوب اوربا . ولهذا فانه لم يكن من قبيل الصدفة ان نجد لفظ « حديث » العربى بدلالته المردوجة : ما يتضح ويحكى ، وما هو جديد قد انتقل الى مختلف اللغات الاوروبية : *Novela* بالاسبانية ، *Nova* بالبروفنسالية (الفرنسية القديمة) ، *Novela* بالاطالية ، *Novel* بالانجليزية . ومعنى هذا ان الرواية بالمفهوم الاوروبى الحديث لم تولد من الللمحة القديمة وانما من القصص المحكى بطريق الرواية الشفوية ... ومن تلك الاسمار التى تتطلع فيها اسماع الحاضرين الى التقاط شئ جديد (١) . ولو اتنا قارنا بين الرواية والادب المسرحى لوجدناها اقرب الى طبيعة الملهة منها الى المأساة كما لاحظ ذلك ايضا المفكر الاسبانى اورتيجا جاسيت (٢) .

وتأمل مولد القصة الاسبانية يؤكد لنا صلتها الوثيقة بالقصص العربى الذى اشتقت منه . ولنذكر كذلك ان التراث القصصى القديم الافريقى واللاتينى كان قد تسى اكثره خلال العصور الوسطى ، بل ان اكثر ما عرف منه انما كان عن طريق ترجماته العربية التى عبرت الى القارة الاوروبية خلال الاندلس ايضا .

وقد سبق ظهور الفن القصصى فى اسبانيا ورافقه منذ اوائل القرن الثانى عشر الميلادى عملية ضخمة من ترجمة مجموعات قصصية عربية الى الاسبانية واللاتينية . اما اول ما يمكن ان يعتبر انتاجا قصصيا اصيلا مكتوبا بالاسبانية - وهو فى الوقت نفسه اول انتاج قصصى اوربى على الاطلاق - فهو كتابان للامير خوان مانويل (٣) عاش بين سنتى ١٢٨٢ -

(٤) الفن مقدمة كتاب امريكو كاسترو : حقلية اسبانيا التاريخية .

Américo Castro: La realidad historica de Espana, Mexico, 1962.

وانظر عرضا لهذه النظرية فى كتاب لويس البرتو سانتش : تطور ومضمون الروايات فى امريكا الناطقة بالاسبانية
Luis Alberto Sanchez: Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Madrid, 1968.

(٥) فى كتابه : ملامت حول رواية دون كيخوته

José Ortega y Gasset: Meditaciones del Quijote.

(١٣٤٨) تكاد قصصهما تكون مأخوذة كلها من قصص كليله ودمنة أو مما ترسب في اخيلة الاسبان المسيحيين من تراث الأندلس الاسلامي أو من مصادر أخرى عربية شرقية .

وأول ما ألف في القارة الأوروبية بعد هذين الكتابين من مجموعات قصصية هو كتاب «ديكاميرون» (البالي العشر) لـ **بوكاتشيو** الإيطالي (١٣١٣ - ١٣٧٥) ، وهو يتفق مع المجموعة الأسبانية في تأثرهما العميق بالقصص العربية سواء في الشكل العام أو في تفاصيل كثير من الحكايات .

وإذا كان مولد الفن القصصي الأسباني (ومعه الأدبي) يدين بالكثير للقصص العربي ، فإن هذه المؤثرات العربية لم تزل تباشر نفوذها على التطور اللاحق للفن القصصي الأسباني حتى وصوله إلى النضج والاكتمال خلال ما يسمى بالعصر الذهبي للأدب الأسباني الموافق للقرن السابع عشر . وقد كان من أهم التيارات العربية التي أسهمت في انضاج الرواية الأسبانية والارتقاء بها تياران بارزان :

الأول قصص الفروسية العربية التي كانت شائعة في الأندلس بحكم الصراع الطويل على أرض هذه البلاد بين الإسلام والمسيحية ، وهو صراع تميز بكثير من عناصر الفروسية الحقبة ، واشتد شغف الناس في أسبانيا بهذه القصص حتى أصبحت غذاء الشعب الثقافي خلال القرن السادس عشر ، وادى هذا إلى ضيق ذرع المثقفين بها ، وتركز رد الفعل ضدها في رواية **سيرفانتيس** الخالدة «دون كيخوته» التي كان محورها الرئيسي التهمك اللاذع يكتب الفروسية وما فيها من خوارق ومبالغات .

والثاني هو المقامات العربية التي كانت في الأصل ابتكاراً شرقياً ظهر على أيدي **أبن دريد** و**الهمداني** و**الحريزي** . وانتقلت المقامات إلى الأندلس منذ ظهورها ونسج أدباء الأندلس على منوالها . ولسنا نشك في أنه كان لتلك المقامات الشرقية والأندلسية فضل كبير في ظهور فن قصصي جديد في أسبانيا المسيحية منذ منتصف القرن السادس عشر ، ونعني به ما اصطلاح على تسميته بالرواية البيكارسية *Novela picaresca* (أي قصص الشطارة والسطار) وبطلها أسيه ما يكون ببطل المقامة إذ هو شاطر محتال يعيش في بيئة قاسية ويستعين على الجوع والبطالة بالحيل وخداع البسطاء . وبلتقى في هذا النوع من القصص - كما في المقامة أيضاً - اتجاه من السخرية بالمجتمع بنزعة وعظية خلقية مفرقة في التشاؤم .

ويتوج من الرواية الأسبانية أخيراً بذلك العمل الفني الذي يعد أحلى القمم الأدبية العليا في تاريخ الأدب الإنساني كله ، وهو «**دون كيخوتي دي لا مانشا**» لسيرفانتيس (١٥٤٧ - ١٦١٠) وفيه يلتقي الاتجاهان السابقان ، فهو يعتبر إلى حد ما من كتب الفروسية وإن كان يتضمن أبلغ السخرية منها ، وفيه في الوقت نفسه عناصر كثيرة من أدب الرواية البيكارسية وإن لم ينخرط في شكلها تماماً .

والحقيقة أن الأدب الروائي الأسباني خلال العصر الذهبي يحفل بكثير من المؤثرات العربية ، ولا غرو فإن هذا القرن الذي شهد طرد بقية الشعب المسلم (الموريصكيين) كان بالذات أخصب فترة تمثلت فيها أسبانيا كل ما ورثته من عناصر الثقافة العربية طوال تسعة قرون .

غير أننا لا نكاد نقرب من نهاية هذا القرن حتى نرى أن تلك الفسفرة الكبيرة التي هبات لأسبانيا مكان الصدارة في القارة الأوروبية في مختلف ميادين الحياة أخذت تتجه إلى الضمود . وكأنه

كان من العسير أن يستمر نبض الحياة في البلاد على ذلك النحو من التوتر المستمر مدة طويلة . ولم يكن الأدب بدءاً في ذلك ، إذ يلحقه التخلف العام الذي يصيب البلاد خلال القرن الثامن عشر . وإذا كان هذا القرن يُعتبر عصر نهضة جديدة دافقة في أوروبا ، نهضة عادت فيها بلاد القارة إلى مصادر الثقافة الكلاسيكية فإنه كان يمثل في اسبانيا نهضة شاحبة خالية من الأصالة . لقد انتقل محور الثقافة الأوروبية إلى فرنسا وأصبحت سنة العصر هي أحياء الآداب الكلاسيكية والأعراض عن إنتاج اسبانيا الأدبي الموروث عن العصر السابق وتقليد كل ما يجيء إلى البلاد مما وراء جبال البرينيه . وفي مثل هذا الجو تراجع الأدب الروائي والمسرحي في اسبانيا وإن كان قد رافق ذلك شيء من الازدهار في النشاط النقدي وفي الجمع الانسيكوليدى .



الفن الروائي الاسباني في القرن التاسع عشر : الرومانسية :

ظل هذا الركود الأدبي في اسبانيا هو الطابع المميز للقرن الثامن عشر ، ولكن البلاد كانت مقطعة خلال القرن التاسع عشر على هزات عنيفة كان لابد لها أن تترك في حياة اسبانيا آثاراً عميقة . فقد افتتح هذا القرن بغزو نابوليون لاسبانيا وحرب التحرير المريعة التي خاضها الشعب لكي يتخلص من وصمة تحول بلاده إلى إحدى « الولايات » التي كانت تتألف منها امبراطورية بوناپرت الأوروبية . وإذا كانت اسبانيا قد استطاعت بعد عدة سنوات أن تسترد استقلالها فإن حيوية الشعب كانت قد نضجت بعد أن أنهكتها تلك الجهود . وما لبثت اسبانيا أن اجتاحتها الحروب الأهلية والحزبية ، إذ انقسم الشعب بين فريقين : المحافظين من اتباع الملكية المطلقة والأحرار الذين كانوا يودون لبلادهم أن تسير التطور الأوروبي الديمقراطي . وفي نفس الوقت كانت تلك الدعوات التحريرية المنبثقة من الثورة الفرنسية تعمل عملها في البلاد التي كانت تتألف منها امبراطورية اسبانيا في أمريكا اللاتينية ، فنشبت الثورات هناك مطالبة بالاستقلال عن اسبانيا التي ثبت فشل حكوماتها وهجر ساستها . ولم ينقض الثلث الأول من القرن التاسع عشر حتى نجحت شعوب أمريكا اللاتينية في التحرر والاستقلال بعد ثلاثة قرون من التبعية المطلقة .

أما في الأدب والفن فقد كانت أوروبا تشهد تحولاً جديداً ثورياً من تلك الاتباعية التي سادت القرن الثامن عشر إلى مذهب جديد هو الرومانسية أو الابتداعية . وقد كان المذهب الجديد يعنى ثورة الفرد على المجتمع ، و ثورة التفكير الحر على القيم الثابتة المستقرة التي كان يمثلها رجال الكنيسة ، و ثورة الشخصية المتحررة على الأدب المتزعم بالأوضاع والرسوم المتعارف عليها . ولهذا فقد كان رد فعل الأدباء أزاء التقنيات والتعقيدات الكلاسيكية التي أرادت أن تخضع الأدب لقوالب صائمة جامدة هو الميل إلى الفوضوية وتأكيده حرية الفنان في أن يعبر عن نفسه كما يريد لا كما تريد له تلك القواعد والقوانين . واتسع نطاق المذهب الجديد في أوروبا كلها . ولم يبق لاسبانيا بمعزل عن هذا التيار الجديد وإن كان قد وصل إليها متأخراً بعض الشيء ، ثم أنه لم يتبع لاسبانيا من أرضها ، بل قدم عليها وأغداً من الخارج ، ولا سيما من ألمانيا وإنجلترا ، والطريف أن الرومانسيين الأوروبيين هم الذين تنبهوا إلى القيم الكامنة في تراث اسبانيا الأدبي خلال العصور الوسطى في الوقت الذي كان الكلاسيكيون الأسبان مصرين فيه على الأعراض عن هذا التراث ، حتى أنه يُرد إلى أولئك فضل توجيه نظر الأسبان إلى ماضيهم ودعوتهم إلى الإقبال عليه من جديد .

ومع ذلك فإن الرومانسية لم تنتصر في اسبانيا بسهولة ولا قلد لها انتشار سريع

ونلاحظ كذلك أنها لم تستطع أن تقدم في ميدان الفن القصصي ما قدمته في ميدان الشعر الخالص أو المسرح من قيم إيجابية . فليس لدينا من الإنتاج الروائي المنتمي للمذهب الرومانسي إلا مجموعة من الروايات التاريخية الأسطورية التي ألفها **مانويل فرنانديث جوناثال** Manuel Fernandez Gonzalez (١٨٢١ - ١٨٨٨) واستمدتها من التاريخ الأسباني والأندلسي في العصور الوسطى .

وكل ما تفرغ من المذهب الجديد مما له بعض القيمة في ميدان الكتابة النثرية هو توجيه عناية الأدباء إلى تصوير العادات والتقاليد والأجواء ذات الطابع المحلي ، وذلك لأن الرومانسية في لورتها على تكلف الكلاسيكيين واستيحائهم أديهم من ذلك التراث الإغريقي والألاني الذي يُعدُّ به العهد إنما كانت تريد أن تؤكد ذاتية الأديب وشخصيته المستقلة المرتبطة بعصره وبيئته . فالرومانسية كانت تحفل في أنيائها بذور المذهب الواقعي الذي قدر له أن يمضي مبعداً يربط الأديب بحياته وبيئته إلى منتهاه . وهكذا رأينا كيف تؤدي الرومانسية في أسبانيا في آخريات أيامه إلى ظهور جيل من الكتاب انتجوا لنا أدباً غايته تصوير المشاهد البارزة من حياة مجتمعاتهم والألحاح على ما تتميز بها من عادات وتقاليد (Literatura costumbrista) على نحو أشبه بتقديم لوحات فولكلورية يظهر فيها تناثر الألوان المتنوعة الصارخة . وهذا النوع من الكتابات لا يدخل في باب الأدب القصصي بمعنى الكلمة ، وإنما هو أشبه بلوحات حية لعدد كبير من النماذج البشرية المستمدة من صميم المجتمع ، فهي إذن تمثل مرحلة انتقالية من الرومانسية إلى المذهب الجديد الذي كان موشكاً على الظهور : الواقعية (٦) .



طلائع الواقعية في الأدب القصصي الأسباني الحديث :

إذا كان التحول من الرومانسية إلى الواقعية قد تمثل إلى حذر ما في هذا الأدب المصور للعادات والتقاليد فإن السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر شهدت اشتداد التيار الواقعي الجديد الذي نبع من صميم الاتجاه الرومانسي وإن كان قد أصبح بمثابة رد فعل ضد هذا الاتجاه .

على أن هناك كتاباً آخرين - روائيين بمعنى الكلمة - قد بدأ فيهم هذا التحول الواضح من الرومانسية إلى الواقعية . ومن أبرز هؤلاء **بيدرو أنتونيوس دي الأوكسون** Pedro Antonio de Alarcon (١٨٣٣ - ١٨٩١) . وهو مؤلف بدأ حياته فوضوياً ثورياً متجرباً على الأوضاع الاجتماعية متشككاً في الكاثوليكية ساخطاً على رجال الكنيسة ، شأنه في ذلك شأن معظم الأدباء الرومانسيين ، إلا أنه لم يلبث بعد ذلك أن تحول إلى النقيض فإذا به يصبح من المحافظين الذين يسود تفكيرهم نوع من التدين الرجعي المتعصب . ويظهر هذا التحول في روايته الكبرى « الفضيحة » El escándalo (سنة ١٨٧٥) التي تكاد تمثل في بطلها أزمة المؤلف النفسية والدينية ، فهي قصة عايت مستهتر يستخف بكل القيم الدينية والاجتماعية ويخوض مغامرات نسائية

(٦) من الرومانسية في الأدب الأسباني عامة انظر كتاب **جيموديات بلاخا** : مدخل إلى دراسة الرومانسية في أسبانيا Guillermo Diaz-Plaja: Introduccion al estudio del romanticismo espanol, Madrid, 1936.

وكذلك كتاب **اليسون بيرل** : تاريخ الحركة الرومانسية في أسبانيا

Allison Peers: A history of the Romantic Movement in Spain, Cambridge, 1942, 2 vols.

لا يبالي فيها بمن أقوى من فنيات ، ولكنه بعد ذلك يتعرض لازمة ضمير تعليمه وتقضى مضجعه حتى ينهض أخيراً الى استعادة السكينة والإيمان بفضل قسيس هو الذي يرده الى طريق التدوين الصوفي . والرواية تكاد تكون مزيجاً له دلالاته من المذهبين القديم والجديد ، فهي رومانسية الطابع في الأحداث والوقائع ، إلا أنها واقعية في تصوير الأشخاص والتحليل لنفسياتهم (٧) .

ويشبه المؤلف السابق في كونه نموذجاً لتلك المرحلة الانتقالية الكاتب القرطبي **خوان فاليرا** Juan Valera (١٨٢٤ - ١٩٠٥) ، فقد بدأ حياته الأدبية شاعراً ورومانسياً (٨) ، بل أنه كان ممن عارضوا اتخاذ الحياة الواقعية مادة للفن القصصي كما يبدو من مجموعة مقالات له هاجم فيها نظريات الروائي الفرنسي **إميل زولا** زعيم المذهب الطبيعي ، الذي سار بالواقعية الى منتهى درجاتها (٩) . غير أنه في اتجاهه القصصي لم يسلم من نفوذ الواقعية التي كان يفتق بها ذرعاً في أول حياته . وتري ذلك في روايته « **بيبينا خيمينيث** » *Pepita Jimenez* (١٨٧٥) التي تصور لنا أزمة نفسية شبيهة بتلك التي اقتحمت حياة البطل في رواية **الآركون** ، غير أن الحل هنا كان على عكس ما رأيناه في رواية « **الفضيحة** » ، إذ البطل هنا رجل متدين يميل الى التصوف ويعد نفسه للانخراط في السلوك الكنسي ، ولكنه لا يستطيع مقاومة الإغراء ، فلا يلبث أن يستسلم للحب الدنيوي البشري . ونلاحظ على هذه القصة وغيرها مما كتبه **فاليرا** غلبة الطابع الواقعي على نحو أوضح مما رأيناه عند **الآركون** ، ولكن في واقعيته مع ذلك اتجاهها الى التسامي بالحقيقة وتجميلها وأسبغ شيء من المثالية عليها لا تصوير الأشياء كما هي عليه في الواقع . فهو من هذه الناحية يمثل أيضاً ضرباً من الانتقال التدريجي الى الواقعية .

ونحن نرى في هذا التطور الذي وافق الربع الأخير من القرن التاسع عشر كيف زاد اهتمام الكتاب الأسبانيان بالفن القصصي بعد أن ظلت إسبانيا متخلفة في هذا الميدان قرابة قرنين من الزمان ، أي منذ أواخر القرن السابع عشر . وهكذا تعود إسبانيا شيئاً فشيئاً الى ازدهار قصصي يدفع بها من جديد الى احتلال مكان بارز في ميدان الكتابة القصصية منذ مطلع القرن العشرين .

والحق أن هذا الاتجاه الواقعي إنما كان ثمرة في أوروبا كلها لذلك التطور الهائل الذي شهدته خلال القرن الماضي ، عصر الثورة الصناعية والنهضة الكبيرة التي قدرت للعلوم ، فبهرت الأنظار وخلبت العقول ، وتركت أثرها العميق على الفن وتطورت بالاذواق تطوراً محسوساً . وإذا كانت الرومانسية قد قامت على تمجيد الفرد وتأكيد شخصيته المتميزة وتمرده على ما يحكم مجتمعه من أصراف وتقاليد فإن التقدم العلمي وما ترتب على الثورة الصناعية من ظهور طبقة وسطى قد أدبا الى ظهور مذهب فكري جديد يصطنع العلم ويحاول إخضاع كل

(٧) من الآركون انظر كتاب **أنطون بالبوينا** يرات : تاريخ الأدب الإسباني

Angel Valbuena Prat: Historia de la Literatura española, Madrid, 1960, 111, pp. 292-302.

(٨) من أبرز ما يذكره **فاليرا** من كتب خلال هذه الفترة ترجمته البديعة كتاب **الاستشرق** **اللاتي** **فون** **شاه** من « الشعر والفن العربيين في الأندلس وصقلية »

Juan Valera: Poesía y arte de los arabes en España y Sicilia, Sevilla, 1881.

(٩) جميع **فاليرا** هذه المقالات التي نشرها في **توابيع** **ساباتيل** كتاب بعنوان « **مذكرات حول الفن الجديد للكتابة الروائية** »
Juan Valera: Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, Madrid, 1887.

شيء لقوانينه الضابطة أو التي كان الناس يظنونها كقيلة بضبط كل شيء حتى الأذواق والحساسيات وتمترات الإبداع الفني والأدبي . ونعني بهذا المذهب الفلسفة الوشعية التي حمل لواءه **أوجيست كومت** . وانعكست هذه الفلسفة على ميدان النقد الأدبي ، وكان الاتجاه الرومانسي في تمجيد بفرديّة الفنان وبمواعبه المتميزة التي تمهّد القدرة على الإبداع قد انتهى في ميدان النقد إلى الكاتب الفرنسي المعروف **سانت بييف** (١٨٠٤ - ١٨٦٩) ، على أن غلبة الفلسفة الوشعية قد أدت إلى ظهور تيار نقدي جديد يحاول إخضاع الظواهر الفنية لقوانين علمية صارمة تحدّد البيئة والجنس والزمان ، وتجسّم هذا المذهب الجديد في أحد تلاميذ **سانت بييف** : **أبوليت تير** Hippolyte Taine . (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ، والتقى التيار الجديد باتجاه أدبي كان أشبه بـ « علمياً » دقيقاً لذلك التأثير « الجبري » الذي ينبغي لعوامل البيئة والوراثة أن تباشره علم السلوك البشري . ومعنى هذا أن الكاتب يجب أن يلتزم أقصى قدر من الواقعية في اختيار شخصيات روايته أو قصته وفي تسيير الأحداث وإجراء الحوار بحيث تكون الرواية أو القصص صورة طبق الأصل من حياة الواقع الملموس . ومن هنا ولد هذا الاتجاه الأدبي المسرف في الواقعية والذي اصطلح على تسميته بـ « المذهب الطبيعي » . وكان أشهر أعلامه في فرنسا في ميدان الرواية **جوستاف فلوبير** Gustave Flaubert (١٨٢١ - ١٨٨٠) و **إميل زولا** Émile Zola (١٨٤٠ - ١٩٠٢) وفي ميدان القصة **جى دي موباسان** Guy de Maupassant . (١٨٥٠ - ١٨٩٣) (١٠) .



الواقعية الطبيعية في اسبانيا :

بيريدا وجالدوس :

وقد خضعت اسبانيا لهذا التحول العام الذي شمل القارة الأوروبية كلها ، فضلاً عن أرواقية كانت هي أكثر المذاهب تشاماً مع المذاهب الأسبانية ، وهكذا نرى كيف يتجسّد الانجاء الجديد خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر في كاتبين جمعت بينهما - فضلاً عن هذا الانساق في المذهب الأدبي - صداقة وطيدة على الرغم من الاختلاف الواضح بينهما في الثقافة والميول السياسية والدنيّة .

أما الأول فهو **خوسيه ماريّا دي بيريدا** José Maria de Pereda (١٨٣٣ - ١٩٠٦) من إحدى قرى مدينة سانتاندير ، تلك المدينة الجميلة الواقعة في شمال اسبانيا على ساحل البحر الكنتيري ، وكان من أسرة غنيّة أرستقراطية ، فالتاح له مركزه الاجتماعي وغنى التوفر على الأدب ، وبدأ بالكتابة في الصحف وتآليف مسرحيات لم يقدر لها حظ كبير من النجاح ، ثم انتقل من ذلك إلى الفن القصصيّ ، فنشر مجموعة من المقالات الوصفية ذات الطابع القصصيّ مما يندرج تحت ذلك اللون الذي سميناه أدب المشاهد الاجتماعية ذات الصبغة المحلية . وكان همه في تلك المقالات هو الانتصار على بيئته الصغرى في سانتاندير وإقليمها . ومن هنا أخذ

(١٠) من المذهب الطبيعي الفن الروائي الأوروبي والفرنسي تأثر كتاب تيرل عن « فن الكتابة القصصية في فرنسا » وكتاب جورجي لوكاس « دراسات حول الواقعية الأوروبية » .

Vf. Turrell: The Art of French Fiction, 1959.

Jyorgy Lukace: Studies in European Realism, 1950.

يعالج موضوعاته يبيته في روايات فتح بها باب الواقعية المرفقة في التقصى وتتبع التفاصيل على نحو ما فعل الطبيعيون الفرنسيون . ولم ير يريلاً بأساً في أن يجري حوار رواياته باللهجة التي كان يتكلم بها أولئك الجيليون السانتانديريون . وكان هذا في حد ذاته من مظاهر التجديد في أيامه ، إذ كان كتاب الرواية على عهده قد جروا على أن يكون الحوار بلغة أنيقة متكلفة الفصاحة . ومن أبرز نتاج بيريدا القصصى مما سلك فيه هذا المسلك رواياته « طعم الأرض El sabor de la tierra » (١٨٨١) حيث نرى وصفاً رائعاً صادقاً لسانتاندري وأهلها وعاداتهم وتقاليدهم وطبايعهم ، ثم « صعد الى قمة الجبل Penas arriba » (١٨٩٤) حيث نرى كيف تكون طبيعة الساحل والبحر الكنبرى هي بطل الرواية الحقيقية ، أما الشخصيات والأحداث فليست إلا عوامل ثانوية تعين على تصور مشاهد طبيعة المنطقة .

وكان بيريدا عاشقاً لبلده لا يريد به بديلاً ، فاستغرق وصفه وتصويره له كل قاطنة القصصية ، ولكنه مع ذلك أجرى بعض رواياته في مدريد مثل « الناس الطبيعيون Los Hombres de pro » (١٨٧٢) حيث بقص علينا تجاربه في ميدان الصراع السياسى المحتدم آنذاك بين المحافظين والأحرار ، ويرسم لنا صورة كاريكاتورية ساخرة لوصولية السياسيين المنتمين الى حزب الأحرار وحيلهم الانتخابية من أجل الوصول الى مقاعد البرلمان ، وهو يجتهد في أن يمثل لنا عاصمة اسبانيا - على عكس حديثه عن بلده سانتاندير - مبلغة لكل ألوان الفساد السياسى والانحلال الخاقى . ومثل ذلك نراه في روايته الأخرى Don Gonzalo Gonzalez التي أفصح فيها من عقيدته السياسية المتسمة بالرجعية والتزمت والانحياز الى جانب المحافظين متخذاً من « دون جونزالو » صاحب الآراء « المتحررة » مجعماً لكل وذيلة ونقيضة .

والحقيقة أن بيريدا كان على الرغم من مقدرته القصصية وعلى النقيض من صاحبه جالدوس رجلاً محلى الطابع محدود الأفق ضيق النظرة ، وقد جعل فنه في خدمة العقيدة المحافظة الرجعية المتزمتة كأشد ما يكون التزمت ، ولكنه كان مصوراً قديراً عرف كيف يقدم لنا يبيته الصغرى في ألوان حية بدعية ، حتى أن رواياته تعتبر وثائق تاريخية من الطراز الأول ، وهذا هو ما يجذب النظر الى رواياته ويبقى عليها بعض الجدة ، والا فان ما في رواياته من أحداث لا تكاد تعنى قارئه اليوم ، فهى غير محكمة ولا مثيرة للاهتمام ، وإنما الرائع حقاً فيها هو تصويره لمسرح الأحداث والنماذج التي تتحرك عليه (١١) .

أما الكاتب الواقعى الذى ملأ اسمه ونتاجه القصصى العالم الناطق بالاسبانية على امتداد ما يقرب من نصف قرن فهو بفر شسك بنيتو بيريث جالدوس Benito Pérez Galdós (١٨٤٣ - ١٩٢٠) . وهو حقاً يعتبر في الطبقة الأولى من الروائيين الاوربيين خلال القرن التاسع عشر ، وكان يمثل في اسبانيا ما مثله فلوير وزولا في فرنسا ، ودستوفسكى وتولستوى في روسيا . وما زالت رواياته حتى اليوم بعد انقضاء نصف قرن على وفاته آثاراً أدبية لم تفقد بعد رونقها ولا طلاوتها ، وما زال لها من أقبال الجماهير حظه عظيم .

ولد جالدوس في لاس بالماس (في احدى جزر كنارياس أو الجزائر الخالدات كما كان العرب يسمونها) وتلقى تعليمه الأول في مدرسة انجليزية ، ولكنه انتقل منذ صباه الى مدريد ولم

(١١) نشرت اعمال بيريدا الكاملة في دار نشر اميلاد سنة ١٩٣٤ :

José Maria Pereda: Obras completas, Aguilar, 1934.

وانظر عنه باليونان برات ، تاريخ الادب الاسبانى ٢/٣ : ٢١٨ - ٢١٨ .

نجد لبنيته الاولى اى اثر في ادبه ، فهو يُعتبر مديداً خالصاً . أما اخذه العلم في طفولته في مدرسة انجليزيه فربما كان له اثر في تلك النزعة المتحررة البعيدة عن التزمّت الكاثوليكي مما ستراه بعد ذلك شائعاً في كل آثاره الأدبية .

وقد بدأ جالدوس انتاجه الأدبي برواية تحمل عنوان « الثافورة الذهبية - La Fontana de oro » (١٨٧٠) ، وهي رواية كانت لا تزال تظلب عليها الألوان الشاحبة والميلودرامية العاطفية للرواية الرومانسية ، ولكنه لا يلبث بعد ذلك أن يشرع في نشر سلسلة رواياته التاريخية التي تحمل عنوان « الأحداث القومية Los episodios nacionales » منذ سنة ١٨٧٣ . وقد اودع المؤلف في هذه المجموعة التي تضم ستة وأربعين مجلداً تاريخياً قصصاً كاملاً لاسبانيا خلال القرن التاسع عشر من موقعة الطرف الأغر حتى أيامه . وتتجلى هننا مقدرة جالدوس القصصية ... مقدرة فائقة على الارتجال وعلى تحريك جيوش من الشخصيات التي تمثل كل النماذج البشرية في مدريد من حكامها وأمرائها ورؤساء وزاراتها الى شحاذيها وقواديبها وبغاياها . وهو من هذه الناحية أشبه بلوي دي فيجا علم المسرح الاسباني خلال العصر الذهبي ، فهو قصص « جماهري » بمعنى أنه يكتب للجمهور العريض ، يحاول أن يقدم اليه خلاصة لتاريخ بلده وعصره ، وهو قادر على اجتذاب القارئ اليه دائماً . وكان يعمل على إبداع ما يكتب مبادئه الأيديولوجية في الأخامو المساواة والحب والتسامح . وهو من هنا يختلف اختلافاً جليداً عن صديقه بيريدا ، فيبينها هذا الأخير محافظ رجعي يمثل الكاثوليكية التزمّنة المتعصبة إذا بجالدوس يصاح نمودجاً للمصري المتفتح التحرر الذي يفضي بسلطان الكنيسة وأن كان للروح الدينية في أدبه مكان ، غير أن الدين عنده ينبغى أن يكون مثلاً سامياً للأخاء البشري والحب .

وعلى بعد ما كان بين هذين الكتّابين في العقيدة السياسية وفي النظرة الى الحياة فقد جمعهما كونهما مؤسلي المذهب الواقعي في اسبانيا . وتبدو واقعية جالدوس في اقباله على تصوير تاريخ اسبانيا القريب منه المعاصر له ، وهو تاريخ كان على عكس عصر اسبانيا الذهبية حافلاً بالآس والمعثرات ومظاهر الفشل ، مما جعلنا على أن نعتبر جالدوس الى حد ما من المهدين لما يعرف باسم جيل ١٨٩٨ ، فهو في تصويره الروائي للتاريخ يلح على عيوب المجتمع الاسباني وأخطاء ساسته . كل ذلك في أسلوب قصصى متع جعل من « الأحداث القومية » لجالدوس ملحمة اسبانيا الروائية في القرن التاسع عشر ، فنحن نجو فيه نفاذ النظرة والقدرة على استخلاص الحقائق الكبرى والمعالن البارزة في تاريخ هذه الحقبة ، والبراعة الفائقة في تحريك الجماهير التي تؤدي دورها فيه والأحاطة بكل التفاصيل الدقيقة ، سواء لحياة الشخصيات الكبرى أو الطبقات الدنيا للشعب . كل هذا يجعل من جالدوس واحداً من أعظم من عالجوا الرواية التاريخية ، وهو يقاس من هذه الناحية بالروائي الاسكتلندي والتر سكوت ، وأن كان أكثر منه اهتماماً بالتاريخ الحي المعاصر له القريب منه (١٢) .

ولكن جالدوس كان أكثر من مجرد روائي اتخذ التاريخ مادة لفنه القصصى ، إذ أن له إنتاجاً

(١٢) تقع « الأحداث القومية » لجالدوس في ٦٦ مجلداً ، وقد بدأ نشر السلسلة الأولى منها في سنة ١٨٧٣ ونشر الخامسة والأخيرة في ١٩١٢ ، وهي تتناول كل أحداث التاريخة خلال القرن التاسع عشر . انظر المقدمة التي كتبها الناقد والمؤرخ الأدبي فيديريكو ساينت دي روبلس Federico Sainz de Robles كجموعة أعمال جالدوس الكاملة و « الأحداث القومية » تحتل منها المجلدات الثلاثة الأولى .

B. Perez Galdos: Obras completas, Aguilar, Madrid, 1941.

ضخماً من الروايات الأخرى تناول فيها كثيراً من مشكلات مجتمعه المعاصر . وربما كان من أكبر تلك المشكلات اجتذاباً لاهتمامه تلك المتعلقة بالمشاعر الدينية . وكان جالدوس بنفاذ نظره قد أدرك أن جانباً كبيراً من تخلف اسبانيا عن سائر البلاد الأوروبية ومن عثراتها المتنامية خلال القرن التاسع عشر إنما يرجع إلى العيوب الكامنة فى الكاثوليكية الإسبانية ، وأهمها التعصب والجمود ، ولهذا فقد ألح على معالجة هذه المسألة فى عديد من الروايات من أهمها « جلوريا Gloria » و « عائلة ليون روتش La familia Leon Roch » و « السيدة برفثا Dona Perfecta » وفيها يعالج مشكلة اختلاف الأديان وما يمكن أن يجنيه ذلك على المجتمعات إذا نظر إليه من زاوية التعصب الأعمى . والرواية الأخيرة « السيدة برفثا » وترجمة الاسم « الكاملة » يطلقه جالدوس فى سخرية مريرة على هذه المرأة التى تمثل طرازاً نراه فى المجتمعات الجامدة المتخلفة ، طراز المتدين الذى يظن نفسه الإنسان الكامل فيفرض نفسه بحكم تمسكه الظاهر بطقوس ديانتة حكماً على المجتمع والناس مع أنه كتلة مصمتة من الشرور والدلائل . وفى خلال هذه الروايات يندد جالدوس بلا خطائية وعلى نحو غير مباشر برجل الدين الذى تكمن تحت مسوحة الرهبانية طاقة هائلة من الكراهية والغضب الدفين .

وهناك جانب ضخم من روايات جالدوس لم يعمد المؤلف فيه إلى بسط رأى أو فكرة مثل الروايات السابقة ، وإنما أراد بها أن يسجل حياة قطاعات من مجتمع عصره . وهذه الروايات إما تدور حول شخصية لها جاذبيتها القصصية أو حول أزمة عاطفية تحمل فى طياتها شحنة مأساوية جذيرة بأن تعالج بشكل مسرحى ، إذ أن شخصيات هذه الروايات بما فى نفسياتها من عقد وما فى حياتها من أزمت كانت أصلع ما تكون للتعبير المسرحى الدرامى ، مما حمل جالدوس نفسه أو بعض الكتاب المسرحيين الآخرين على تقديمها فى صور مسرحيات بعد إجراء ما يتطلب ذلك من التعديل على شكلها الروائى . ومن هذه الروايات « ماريانينا Mariana (١٨٧٨) » وهى فتاة فقيرة تحب فتى أعمى وتستباغ فى خدمته ومعونته فى إخلاص ووفاء ، ويبادلها الأعمى الحب ، ويتصور فيها إلى جانب الكمال الخلقى والروحى جمالاً منقطع النظير ، وتعيّنه هى فى برادة على تأكيد هذه الصورة التى رسمها فى خياله لها . ولكن الفتى الأعمى يسترد بصره بعد ذلك . ويكون التضاد الصارخ بين صورة الفناء الحقيقية ومسورها التخيلية مؤدياً إلى وقوع ما لا بد منه : المرأة القاسية وخيبة الأمل وموت ماريانينا منتحرة .

ولجالدوس سلسلة من الروايات جعل مسرح أحداثها فى مدريد ، فنور لنا عاصمة اسبانيا فى أيامه صورة صادقة تنبض بالحياة ولا تقل فى حيوية التسجيل وروعة الألوان عن صورة باريس كما تنعكس فى روايات **بلسزك** . ومعتبر « فورتوناتا وخاينتا Fortunatay Jacinta » (١٨٨٦ — ١٨٨٧) قمة هذه السلسلة . وهذه الرواية التى لا تقل فى طولها وكثرة شخصياتها وتشابك العلاقات بينهم عن « الحرب والسلام » لتولستوى ، تدور حول حياة شباب ميسور متزوج وعشيقته له من وسط فقير ، ويعمل الشاب على تزويجها برجل نصف معتوه حتى يكون زواجها ستاراً لاستمرار علاقته بها . وهذه الشخصيات الأربع هى محور الأحداث ، ولا سيما المراتين اللتين كان اسمهما عنوان الرواية ، ولو أن الإطار العام وهو مجتمع مدريد الذى يعيش فيه أبطالها بكل ما يضطرب فيه من شخصيات ثانوية لا يقل أهمية عن العالم النفسى للأبطال الفنى بالمواطف والأهواء المتضاربة .

وفى روايتي « نالارين Nazarin » (١٨٩٥) و « رحمة Misericordia » (١٨٩٧) يقدم لنا جالدوس صورة أخرى نابضة بالحياة لمجتمع الطبقات الدنيا فى مدريد والوسط البائس الذى تتحرك فيه نماذج بشرية للتعايسة البالغة من متسولين محترفين ومحتالين وبغايا .

وفي المجموعة التي تتألف من أربع روايات والتي جعل بطلها شخصية مراب بخيل هو « توركيمادا » (Torquemada) (١٨٨٥ - ١٨٨٦) تتجلى قدرة جالدوس على التحليل النفسي الدقيق لئلا هذا النمط الانساني مع التصوير الصادق لاجتماعه ويثبت بعيداً عن المبالغة أو محاولة الاضحاك السهل . ويقول الناقد آرثر أوين Arthur Owen في الكلام عن هذه الشخصية التي أبدعها خيال جالدوس : « ان هذا البخيل الذي صورناه لنا جالدوس يستحق أن يوضع في طليعة البخلاء الكبار الذين تفتق منهم الخيال الأدبي في التراث القصصي الانساني كله . نحن نرى في توركيمادا البخل والشرة المسعور الى المال كما نراه في كثير من أضرابه ، ولكن جالدوس لم يتخذ منه دمية مضحكة كما اتخذ هوليس من أرباجون ، ولم يجعل منه وحشاً كما فعل بلزاك بالأب جرانديه . ان توركيمادا مخلوق بشري يستحق أيضاً منا بعض العطف والحب ، ففيه ما هو أكثر من البخل والتعبد بالمال : هو انسان له آماله ومخاوفه وآلامه ... بل انه من الانسانية بحيث يعرف الحب أيضاً طريقاً الى قلبه اليابس . لقد عرف جالدوس كيف يقدم لنا شخصية من لحم ودم » (١٧) .

ويطول بنا الحديث لو أردنا استعراض أعمال جالدوس أعظم قصاصي اسبانيا في مستهل القرن العشرين والأديب الذي عادت به اسبانيا لاحتلال مكان مرموق في الأدب الروائي العالمي . ولو أردنا أن نحكم عليه حكماً قريباً من الانصاف فليتنا أن نقدر إنتاجه الهائل . فقد كان جالدوس من أولئك العباقرة ذوى الخيال الخصب والقدرة الفائقة على الارتجال ، وفيه كل ما في هذا الطراز من الأدباء من وجوه امتياز وماخذ نقص . ولهذا فإن أعماله شديدة التفاوت منها ما هو قمم أدبية بالغة العلو ، ومنها التوسط الجوده ، ومنها ما هو دون ذلك . ادب جالدوس أشبه بالغابة الكثيفة المتشابكة الأشجار والأقاصيص : كثيراً ما يلتقي المراء فيها بالثمرات الشهية الناضجة أو الأزهار ذات الألوان الرائقة والعطر الزكي الطيب ، ولكن فيها الى جوار ذلك كثيراً من الأعشاب التي تعبر بها العين عبوراً سريعاً . ولعل أهم ما يؤخذ على جالدوس هو أسلوبه ، فهو في كثير من الأحيان مفسول ليس فيه توهج ولا تائق ، بل يبدو عليه طابع السرمة وقلة الاهتمام بالصقل والتهذيب . غير أن ذلك لا ينقص من قيمة إنتاجه ، فهو في النهاية مصور قدير وخالق مبدع لعدد هائل من الشخصيات الانسانية بعضها مبتذل عادي في الظاهر ، ولكنها ذات نفسيات مهيأة لأن تنطوي على أنبل المشاعر الانسانية وأسمائها . ان هذا العالم الذي قدمه لنا خيال جالدوس على تفاوت أنماطه وتنوعها هو قمة ما وصل اليه الأدب الاسباني القصصي في عصره ، وأعظم ما استعمل به هذا الأدب حياة قرنه العشرين (١٨) .



Arthur Owen: The "Torquemada" of Galdos, Hispania, 1924.

(١٣)

(١٤) الكتابات عن جالدوس سواء بالاسبانية أو بلغتها من اللغات الأوروبية أكثر من أن تعد ، ولذا فسنتكفي بالإشارة الى أهمها :

J. Casaldus: Vida y obras de P. Galdos, Madrid, 1951.

Angel del Rio: Estudios galdosianos, Zaragoza, 1953.

Ricardo Gullon: Galdos, Madrid, 1960.

H.C. Berkowitz: P. Galdos, Spanish Liberal Crusader, Madison, 1948.

S.H. Eoff: The Novels of Pérez Galdos, St. Louis, 1954.

ونظر الفصل الذي كتبه عنه باليونانية برت في تاريخ الأدب الاسباني ٢١٩/٢ - ٢٤٠ .

استمرار المذهب الطبيعى فى اسبانيا :

اميليا باردو باتان :

كان جالدوس يمثل انتصار الواقعية فى الأدب القصصى الاسبانى فى أواخر القرن الماضى . وقد رأينا لذلك اثره عميقا فى معاصريه ولاحقيه ، اذ فتنوا بالمذهب الجديد وعملوا على ترسم خطى أعلامه من الروائيين الفرنسيين بشكل خاص . ومن بين هؤلاء الذين عاصروا جالدوس وأن كانت شخصيته الطاغية وشعبته الكبيرة قد آخرتهم الى الصف الثانى بعده ، تلك الكاتبة القديرة الكونتيسة « اميليا دى باردو بالنان Emilia de Pardo Bazan » (١٨٥١ - ١٩٢١) .

ولدت هذه الادبية فى مدينة « لاکرونيا » التى تقع فى أقصى شمال غربى اسبانيا فى اقليم جليقية ، وكانت من أسرة نبيلة غنية . وعرفت منذ صغرها بارادة قوية صلبة « مسترجلة » بعض الشيء وباقبال نهم على القراءة والاطلاع وحسب للمعرفة حملها على تعلم الانجليزية والفرنسية والالمانية وتعمق آدابها . واتجهت فى مستهل شبابها الى الأدب الرومانسى ولا سيما كتب فيكتور هوغو ، ولكن سرعان ما استأثرت باهتمامها وفضلها ادب المذهب الطبيعى الفرنسى فى الرواية ولا سيما اميل زولا . وقد عبرت عن آرائها فى الفن والأدب فى مجموعة مقالاتها التى نشرتها بعنوان « مسألة الساعة Question palpitante » (١٨٨٣) ، وقد افتتح هذا الكتاب سلسلة من المناقشات والجدل الحاد فى اسبانيا حول الكتابة القصصية ومذهب الروائيين الطبيعيين فى معالجة المشكلات الاجتماعية . وقد دافعت اميليا دفاعا حارا عن هذا المذهب ، ولو انها كانت امرأة شديدة التدين حريصة على احترام التقاليد الاسبانية ، ولم يكن ذلك يعيئها للأخذ بالمذهب الطبيعى على علته ، فأرادته ان يوفق بينه وبين اتجاهها المحافظ التقليدى ، مستهدية فى ذلك بشخصية الأب فيجو Feijoo (١٦٧٦ - ١٧٦٤) الذى لم يمنعه مركزه الكنسى بين آباء الكنيسة الكاثوليكية من الأخذ بكل جديد من تيارات الفكر الأوربى فى عصره . وهكذا كانت تلك السيدة الاسبانية الصميعة : مزاجا - ليس الأول من نوعه - من التقليدية التى لا تتنازل عن قيمها ، ومن التحرر والانفتاح على العالم الخارجى فى آن واحد . ويكفى أن نذكر انها كانت أول من نبه الأذهان فى اسبانيا الى قيمة الفن القصصى الروسى ومدى تأثيره بالثورة ، اذ أصدرت حول هذا الموضوع دراسة نقدية جيدة عنوانها « الثورة وفن الرواية فى روسيا . La revolucion y la novela en Rusia. »

وقد حاولت باردو باتان أن تطبق آراءها الأدبية والنقدية على انتاجها القصصى ، فنشرت مجموعة كبيرة من الروايات والقصص القصيرة وصلت فى بعضها الى غاية من الإتقان . ومن أهمها رواية « بيوت اويوا Las Pazos de Ulloa » (١٨٨٦) التى تعتبر من خير نماذج الرواية الطبيعية الاسبانية على الطريقة الفرنسية . وفيها تصور تلك القرية الجليقية التى سجلت اسمها فى عنوان الرواية ، وترسم لنا لوحات اخاذة للريف الجليقى بأرضه الخضراء الرطبة وحياة الفلاحين البسطاء بخيرها وشرها ، ونراها أثناء ذلك تعرض علينا عددا كبيرا من الشخصيات النمطية التى تملأ هذا الريف وما يبتلع فى نفوسهم من غرائز بدائية وما يسيطر على تفكيرهم من خرافات وأوهام . كل ذلك فى أسلوب يتقصى كل الدقائق ويحاول أن ينقل لنا الطبيعة نقلا يكاد يكون فوتوغرافيا . وهى فى خلال رواياتها تبدى اهتماما كبيرا بتشخيص الأمراض الاجتماعية

في تلك البيئة الريفية ، إذ أنها - وإن كانت تنطوي على حب عميق لها - لا تغمض عينيها عما فيها من شرور (١٥) .



تراجع المذهب الطبيعي وانصراره :

بلاسكو إيبانيث ، بالاثيو باليس ، ريكاردو ليون :

كان جالدوس هو قمة الفن الروائي في مطلع القرن العشرين ، وكان في إسبانيا مثلاً لتأصل الواقعية الطبيعية على النحو الذي مثله زولا في فرنسا ، ولكنه لم يكن مقلداً تابياً ، بل اتنا نرى فيه نبضاً من الإسبانية الأصيلة ، وإذا كان معاصروه ومن لحقه من الروائيين قد فتنوا به وترسموا خطاه فانهم كانوا مقصرين عن شأوه ، ولهذا فإنه يمكن لنا أن نقول أن المذهب الطبيعي في إسبانيا لم يستطع أن يعضي قدماً إلى الأمام من بعده . فكان جل هم من تولاه الاهتمام ببيئاتهم المحلية المحدودة . صحيح أنه كان من بينهم من خالقوا لنا من هذه البيئات ومن انعطافها الإنسانية أعمالاً قصصية جيدة ، ولكن الفن الروائي على أيديهم كان يتحول من هذه الإنسانية العالمية التي رايناها في أدب جالدوس إلى الأقلية الضيقة التي ولدت الواقعية في أحضانها ثم عادت إليها مرة أخرى .

وقد رأينا هذا الاتجاه في أميليا باردو بانان التي كادت رواياتها تقتصر على تصوير بيئتها المحلية (جليقية) ، وفي هذا نفسه نشهد تراجع المذهب الطبيعي وبدء انحصاره وإن كان علينا أن نعترف بشخصية باردو بانان القوية ومقدرتها الروائية الفائقة .

ومع ذلك فقد استمر الاتجاه الطبيعي على طول عدة أجيال من الروائيين ، بل يمكن القول أن هذا الاتجاه لم يخف حتى الآن نهائياً من الفن القصصي الإسباني وإن كانت قد طرأت عليه تعديلات وظهرت إلى جواره اتجاهات جديدة تسير تطور الأذواق والحساسيات .

ومن بين أبرز من واصلوا الاتجاه الطبيعي في الجيل التالي لجالدوس وباردو بانان الروائي البلنسي فيثنتي بلاسكو إيبانيث Vicente Blasco Ibañez (١٨٦٧ - ١٩٢٨) .

ولد بلاسكو إيبانيث في بلنسية ، وبها قضى معظم صباه وشبابه في رحاب حدائقها الغناء ومزارعها الخصبة المثقلة بالزهور والثمار وفي أفياء جوها الدافئ الرفيق ومروجها المشمسة التي لا تزال تحمل سمات الحضارة العربية وتشهد بفضل عرب الأندلس في تحويل هذه المنطقة إلى جنة من جنان الأرض . وبدأ إيبانيث بدراسة القانون ولكنه انتقل إلى العمل في الصحافة ، وقد أدى نشاطه السياسي وميوله الجمهورية إلى مفادرة وطنه في ١٨٩٠ ، ولم يكد

(١٥) نشرت مجموعة أعمال أميليا باردو بانان الكاملة في ميديلين ، دار نشر إجيلار سنة ١٩٢٧ . انظر مقدمة هذه المجموعة كذلك :

D.F. Brown : La vida y las novelas de E. Parde Bazan, New York, 1940.

D.F. Brown : The influence of E. Zola in the Novelistic and Critical Work of E. Pardo Bazan, Illinois, 1933.

Emilio Gonzalez Lopez : E. Pardo Bazan, Novelista de Galicia, New York 1944.

Mariano Baquero Goyanes : La novela naturalista española : E. Pardo Bazan, Murcia, 1955.

يعود الى اسبانيا بعد ذلك بقليل حتى اضطره صدامه بالسلطات الحاكمة بسبب آرائه السياسية الى الخروج من بلاده مرة اخرى فى سنة ١٩٠٩ ، فذهب الى امريكا اللاتينية كما قام بزيارات لبعض البلاد الاوربية وبلاد الشرق الاوسط ومنهمامصر وتركيا . ورجع الى وطنه اسبانيا بعد ذلك فاستقر فيه ، وكان النجاح الكبير الذى قدر لرواياته قد مكنته من أن يخلد الى حياة من الدعة والرفاهية حتى وفاته .

وفى بلاسكو ايبانيث يمثل لنا الرواىي المقتدر ، ولكن اقتلده لا يكاد يتجاوز بيئته الصغرى التى يعرفها والجو الذى يتنفسه (وهو فى هذه الحالة بيئة بلنسية وريفها وما يجاورها من المدن المطلة على شاطئ البحر المتوسط) ، فإذا خرج عن جوه - وكثيراً ما كان يفعل - بدت تفرات الضعف فيه وغلبيت عليه السسطحية والتسرع . ولهذا فقد كان خير رواياته هو ما عمد فيه الى تصوير بلده بلنسية وريفها وحدائقها ووصف حياة مزارعيها وبحارها ومسيديها . ومن أمثلة هذه الروايات « الكوخ La barraca » (١٨٩٨) ، و « بين أشجار البرتقال Entre naranjos » (١٩٠٠) و « وقصب وطين Canas y barro » (١٩٠٢) ، حيث نرى ذلك التصوير الحى الدقيق لريف بلنسية وحياة أهلها . وأولى هذه الروايات « الكوخ » تعتبر حقاً من أروع الأعمال القصصية ، وفيها نرى كيف يتلاحم الوصف الشعرى لروج بلنسية وحدائقها وبحيرتها (التى لا تزال تحمل اسمها العربى : La Albufera) بأحداث الرواية التى لا تزال فى تصاعد مستمر حتى تنتهى بالاماسة التى لا نرى منها مفرأ .

ولايبانيث روايات حاول فيها أن يخرج عن نطاق بيئته وكان له فيها بعض التوفيق مشبل رواية « الكاتدرائية La catedral » (١٩٠٣) التى جعل أحداثها تدور فى طليطلة وعلى مشهد من كنيسيتها العظمى ذات الطراز القوطى ، و « القبو La bodega » (١٩٠٥) التى تقع أحداثها فى شريش وبين معاصر خمورها المشهورة و « دماء ورمال Sangre y arena » (١٩٠٨) التى تصور حياة أحد مصارمى الثيران . ولكن هذه الروايات التى لم يكن بلاسكو ايبانيث قادراً على تمثل أجوائها وتعرف دخالها كشفت عن سطحيته ومعالجته لقصصه فى سرعة وبُعْد عن الدراسة العميقة الفاحصة . وفى هذا المظهر نرى كيف يعتمد ايبانيث عن منهج الطبيعيين فى دراسة كل ما يكتبون عنه وتعمقه على نحو « علمى » دقيق . هكذا كان يفعل جالدوس فى تصويره لأجواء مدريد وطبقاتها الدنيا ، إذ كان كثيراً ما يبايش هذه الطبقات حتى يسجل حياتها عن معرفة كاملة ، وهكذا كانت تفعل باردو باثان أيضاً ، فهى تعترف بأنها ذات يومياً على زيارة مصنع للسجائر بقرى « لاورونيا » خلال مدة طويلة حتى تسجل كل دقائق حياة العمال والعاملات فيه حينما شرعت فى كتابة رواية تصور هذا الجو . أما بلاسكو ايبانيث فلم يكن لديه مثل هذا الصبر على مماناة تلك التجارب - فخائنه لفته فى صدق حدسه ، واتى كل من تصويره سطحيًا يكشف من الجهل بحقيقة ما يكتب عنه . نرى ذلك فى رواية « الكاتدرائية » حيث يورد صفحات تلى على أنه يجهل أبسط ما يجب أن يعرفه المثقف المعادى عن طقوس الصلوات الكاثوليكية ، وأشد تكرراً من ذلك ما نراه فى رواية « دماء ورمال » التى لقيت نجاحاً عالمياً متقطع النظر والتى شهدناها على شاشة السينما وقد تحولت الى فيلم نال شعبية كبيرة ، ففيها من الأخطاء الجسيمة حول الدقائق الفنية لمصارعة الثيران ما يستغرب من مؤلف اسباني وما يدل على أن ايبانيث لم يلزم أبسط ما تقضى به نزاهة الرواىي وأمانته فى تمثيل ما يصوره .

من هنا نلاحظ كيف كان المذهب الطبيعى فى الرواية يسر فى خط متحدر على أيدي الجيل

التالى لجالدوس . ولعل السبب في ذلك هو ان المذهب الطبيعي سواء في فرنسا او اسبانيا انما ولد في احضان الطبقة الوسطى البورجوازية وكان روائيوه يكتبون لهذه الطبقة ، ولكن مؤلفين مثل بلاسكو ايبانيث كانوا يحاولون ان يكتبوا روايات « جماهيرية » . . . موجهة الى الطبقة العاملة « البروليتارية » غير انه لا يرتفع بمستوى هذه الجماهير ، بل هو يتنزل اليها ويتعلق مشاعرها ، ولعل هذا هو سر نجاح بلاسكو ايبانيث وشعبيته، ولكنه في الوقت نفسه هو موطن الضعف الاكبر فيه . فقد استطاع هذا الكاتب ان يحيط نفسه بهالة من البطولة جعلت اسمه يلعب كثيرا في خارج اسبانيا ، اذ عدوه « ثوريا » « متحرر التفكير » « عدو للكنيسة » « مدافعا عن قضايا الفقراء والمظلومين » ، ولكن « ثورته » كانت في كثير من الاحيان « تعلقا ديماجوجيا رخيصا لضروانة الكبرياء الوطنية التي تمتلج دائما فيروح الاسباني » على حد تعبير صائب للقصى الأمريكى **جون دوس پاسسوس** John Dos Passos . ويعقد هذا الكاتب مقارنة لطيفة بين بلاسكو ايبانيث ومعاصره الانجليزى هـ. جـ. ويلز H.G. Wells (١٨٦٦ - ١٩٤٦) فيقول ان الاساطير الاغريقية القديمة تحدثنا عن « ميداس » الذى كان لا يكاد يلمس شيئا بعصاه السحرية حتى يستحيل الى ذهب . وقد كان كلا الكاتبين الاسباني والانجليزى غربيا من ميداس ولكن على نحو معكوس ، فانهما كانا لا يلمسان موضوعا حتى يصبح مطروقا مبتذلا (١٦) . وهو حكم فيه كثير من الصديق على ما فيه من قسوة قد يكون مبالغا فيها .

ويبدو لنا هذا التعلق الرخيص لاهواء الجماهير وغرائزها في ميل بلاسكو ايبانيث الى الادب المكتشف وما يلاحظ عنده من تلذذ مريض عند معالجة المشاهد الغرامية الصريحة وبعبارات لا مواربة فيها . وهذا شيء شائع في معظم رواياته وان كان قد تجاوز الحد في روايات مثل « سونيكافانثيا Sonnicafanthea » التى حاول ان يكتب فيها رواية « تاريخية » يصور فيها مجتمع اقليم بلنسية القديم في ايام الصراع بين القرطاجيين والرومان ، او رواية « تحت اقدام فينوس A los pies de Venus » ، وهى رواية « تاريخية » اخرى اراد ان يصور بها حياة البابا العريد اليخاندرو (اليكساندر) بورجيا . والحقيقة هي ان ثقافة بلاسكو ايبانيث المحدودة الضحلة لم تكن لتعنيه على كتابة روايات تاريخية حقة كانت تتطلب من الكاتب جهدا معبئا من الاستقصاء والتحري .

على انه مع كل تلك المآخذ فان بلاسكو ايبانيث كان على علمه روائيا قادرا على الوصول الى قمة الابداع حينما يصور ما يعرفه حق المعرفة . فرواياته التى تدور في بيئته البلنسية تتميز من غرر ما انتجته المذهب الطبيعي في اسبانيا ، وفيها تلتقي روعة اوصاف المناظر الطبيعية بحرارة العاطفة وتوهجها . وهو بغير شك من اكبر اعلام الفن الروائى في اسبانيا خلال العقود الثلاثة الاولى من القرن العشرين (١٧) .

(١٦) انظر كتاب جون دوس پاسسوس : « رولينثاني يعود الى الطريق » (وولينثاني هو جواد دون كيشوته المشهور) : John Dos Passes : Rocinante Vuelve al camino, Madrid, 1930.

الفصل التاسع بعنوان « ميداس المعكوس » .

(١٧) انظر مجموعة أعمال بلاسكو ايبانيث الكاملة ، ط . ايجيلان في ثلاثة مجلدات ، سنة ١٩٦٤ - ١٩٦٥ وانظر كذلك : C. Pitollot, Vicente Blasco Ibanez, ses romans et le roman de sa vie, Paris, 1921.

J.A. Balseiro : V. Blasco Ibanez, hombre de accion y de letras, Puerto Rico, 1935.

Ezio Levi: Figure della Letteratura Spagnola, Firenze, 1922.

وانظر كتاب بالونيا يرات : تاريخ الادب الاسباني ٤٣٧/٤ - ٤٤٢ .

و يدخل الاتجاه الطبيعى فى الرواية الاسبانية بعد بلاسكو ايبانثى فى مرحلة يمكن ان ندعوها طور « التصفية النهائية » ، ويمثل هذا الطور اربعة من الروائيين امتدت بعضهم الحياة حتى الخمسينيات من هذا القرن ، وكان لهم فى ايامهم حظ كبير من اقبال القراء الا ان ادهم لم يعد له الا ان القيمة التاريخية .

و اول هؤلاء الروائيين **فيليب تريجو** Felipe Tuigo (١٨٦٥ - ١٩١٦) ، وكان من منطقة بطليوس فى غرب اسبانيا . وهو يمثل الانحراف فى استخدام موضوعات الحب الجسدى والصراحة فى معالجتها ، وهو اتجاه رايناه ايضا عند بلاسكو ايبانثى ، ولكن تريجو جعله شظه الشاغل حتى كاد يتخصص فيما يعرف باسم روايات « الفراميات ذات الطابع الجنى » . والواقع ان هذا لم يمنع كونه روائيا قديرا ، ولكن الخطر فى مثل هذا الاتجاه هو انه سرعان ما يضع فيه الحدود الفاصلة بين الادب الروائى والادب المكتشف الذى يقصد الجنس لذاته . ومن الروايات التى تمثل نزعت تلك « نساء الفردوس Las Bvas del paraiso » (١٩١٠) . وقد حاول بعض النقاد المحدثين ان يدفعوا عنه تهمة الكتابة من الموضوعات الجنسية للجنس ذاته ، **فسايث دى روبلس** يثيد بقدرته القصصية ويقرنه بالكاتب والناقد الفرنسى **بول بورجيه** (١٨٥٢ - ١٩٣٥) ، والروائى الايطالى المعاصر **البرتو مورافيا** . وعلى كل حال فان ما كان يثير ثائرة الناس فى ادب فيليب تريجو على ايامه لوقودون بكثير مما يكتب اليوم لاصبح يبدو كادب الاطفال سداجة وبراءة (١٨) .

والروائى الثانى الذى يتمثل فيه انحراف المذهب الطبيعى ونسب معيّن هو **اورمانو بالايو بالسدس** Armando Palacio Valdes (١٨٥٣ - ١٩٢٨) ، وكان يقاسم معاصريه اهتمامهم بمعالجة المشكلات الدينية والاجتماعية ، ولكنه كان يخالف اعلام المذهب الطبيعى فى انه كان يرى ان الروائى لا بد ان يختار نماذج رواياته لامن بين الشخصيات العادية التى تضطرب فى حياة الواقع ، بل تلك التى يلاحظ فيها بعض التميز والخروج على العادى الرتيب ، كما انه كان اقل من رفاقه الطبيعيين تشاؤما فى تقدير الطبيعة البشرية ، فقد كان فيه ميل الى السمو بهذه الطبيعة واضفاء شيء من المثالية عليها ، نرى ذلك فى الرواية التى عالج فيها قسوة حياة صيادى السمك فى المنطقة التى ولد فيها وعرفها حق المعرفة (منطقة أستوربش فى شمال اسبانيا) ، ونعنى بها روايته « خوسيه Jose » (١٨٨٥) ، وفى روايته « الاخت سان سولبيو La Hermana San Sulpicio » (١٨٨٩) التى تصور حياة فتاة تدخل ديرا من اديرة الاندلس لتضطرب فى حياة الرهبنة ، وهى شابة ذات شخصية مرحدة ذائقة الحركة فتجلب الدير القائم الحزين الى شملة متألقة من المرح والرقص والفناء ، ثم تقع لراهبة البتدة مغامرة عاطفية فتفكر انها لم تخلق لحياة الدير ، فتسحب قبل فوات الاوان وتتزوج الفتى الذى احبته . ففى هذه الرواية اللطيفة ذات اللون الوردى (مما جعلها صالحة للسنيما فقدمت على الشاشة مرتين) لا نرى قوة تصوير الطبيعيين ولا معالجة للازمات النفسية على طريقة جالدوس او باردو بالان ، وانما قصة خفيفة سطحية يحاول المؤلف ان يتجنب فيها كل مساس بالقيم الاجتماعية او الدينية البورجوازية ، بل نلمس فيها دفاعا عن تلك القيم واسباغا لشيء من المثالية عليها . والحقيقة ان بالايو بالسدس وان كان قد امتدت به الحياة حتى ادرك الحرب الاهلية اسبانية فانه كان قد استنفذ طاقته القصصية فى السنوات الاولى من القرن العشرين حينما كان معاصره يفسحونه فى مصاف كبار

الروائيين الروسيين ، ولم يعد له في سنواته الأخيرة إلا أن يعيش على رسميد أمجاده الماضية (١٩) .

وقد برز هذا الاتجاه الى التمسك بتلك القيم الاجتماعية والدينية التقليدية الى حد التعصب والهوس في روائى آخر يعتبر من بقايا المدرسة القصصية السابقة التى انتهت الى التحجر ، وهو البرشلونى **ريكاردو ليسون** Ricardo Leon (١٨٧٧ - ١٩٤٣) . وكان شاعراً قصاصاً بدأ في نشر اول انتاجه منذ السنوات الاولى لهذا القرن . وكان يظهر في انتاجه مدى تأثره بالأدب الاسباني القديم . ولكننا الآن بعيدون عن الطابع الانساني المتكامل الذى كان يميز خوان فاليرا ، بل نرى أنفسنا ازاء استاذ مدرسي « يصنع » شعره وقصصه صناعة فنية يحكمها ويتقن صياغتها . ومن اول أعماله الروائية « سلالة الاشراف Casta de Hidalgos » (١٩٠٨) حيث نجد موضوعاً طاملاً استهوى الكتاب الاسبان ، وهو الصراع بين الحب الدنيوى البشرى والحب الالهى ، غير ان المؤلف هنا - على عكس فاليرا - يحل العقدة مصوراً انتصار الحب الصوفى والقيم المسيحية .

ومن رواياته التى تسير أيضاً في هذا الاتجاه « قلعة الزغريين Alcala del os Zegries » (١٩٠٩) ، وموضوعها تاريخى مستمد من تاريخ غرناطة الاسلامية في الفترة الأخيرة التى انتهت باستيلاء الملكين الكاثوليكين على آخر معاقل الاسلام الأندلسى . وهى رواية يبدو فيها التعصب الكاثوليكي في أجلى صوره . وكان ريكاردو ليون كان يرى في نفسه مبعوث العناية الالهية للدفاع عن « القيم المسيحية » ضد مرب الأندلس ، اما الاسلوب فهو « حجري » الطابع حاول فيه المؤلف أن يقلد اسبانية القرن السابع عشر في خطابية زنانة أصبحت لا تثير الآن الا السخرية او الرأه . والقريب ان هذه الرواية كان لها من الديوع والانتشار ما جعلها تطبع خمس عشرة مرة حتى سنة ١٩٥٣ أى على مدى نحو أربعين سنة . ولعل السبب في ذلك انها كانت تغذى المتسامع الوطنية الفوغائية خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وهى الفترة التى وافقت الصراع السياسى العنيف بين الاحزاب ، حتى انفجر اخيراً في الحرب الأهلية الاسبانية .

ولريكاردو ليون روايات أخرى تدور حول موضوعات تاريخية ، وكلها على هذا النمط : تمجيد للماضى الاسبانى ، وتمدح رخيى بعمارة ، ودفاع قصير النظر عن اخطائه ، ومهاجمة لمن اعتبرهم المؤلف خصوم اسبانيا الكاثوليكية من مسلمى الأندلس الى الانجليز البروتستانت ، بل حتى للهنود الحمر الأمريكيين .

وقد أدرك هذا الكتاب الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ، فنصب نفسه ناطقاً بلسان جيوش فرانكو المنتصرة . وكانت نظراته الروائية الى تلك الحقبة من تاريخ اسبانيا الحديث لا تختلف عن نظراته الى تاريخها القديم ، اذ نجد في أعماله نفس الخطابية الزنانة والتعلق البغيض للنظام الحاكم وما يمثله - في نظره - من انتصار القيم التقليدية المحافظة . ويبدو ذلك في روايته « الأحمر والأصفر Rojo y gualda » (رمز الى لوني العلم الاسباني) (١٩٣٥) و « المسيح في نار الجحيم Cristo en los infiernos » (١٩٤٣) . والاولى في مهاجمة الحرب الجمهورى الذى كان عليه أن يتجرع مرارة الهزيمة في الحرب الأهلية ، والثانية في وصف هذه الحرب من وجهة نظر المنتصرين .

(١٩) عن الباليو فالديس انظر كتاب باليونيا يرات ٤٢٢/٢ - ٤٢٥ ، وقد نشرت أعماله الكاملة في مدريد ١٩٥٦ .

ويقول الناقد ايجيبيسياس لاجونا عن هذا الروائى فى عبارة ساخرة : « لقد كان ريكاردو ليون لسوء حظه موظفاً شريفاً من موظفى بنك اسبانيا ، ويبدو انه لم يانس فى نفسه الجراة لاختلاس أموال هذا البنك ، فقرر ان يستولى عليها بطريقة أكثر نزاهة وهى استشارة المشاعر القومية الاسبانية عن طريق مهاجمة العربى والانجليزى والهندي وكل من شاء سوء حظه له ان يعترض سبيله » (٢٠) .

ويقول ايضاً ان من المفارقات ان جماهير القراء كانت تنتظم صفوفها حتى تستطيع ان تشتري آخر رواية لريكاردو ليون . اما الآن بعد نحو ربع قرن فقط على وفاته فان رواياته تأخذ موقفاً فى آخر صفوف الانتاج الروائى تنتظر من يجرؤ على شرائها . وفى هذه العبارة اشارة الى مدى تطور الاذواق فى اسبانيا المعاصرة وتحولها النهائي عن هذا الكتاب وامثاله ممن كانوا يعتبرون شيئاً فى زمنهم ، ولم يعد الآن لأعمالهم مكان .

وتنتهى الى هذا النوع من الروائيين المترمين بالقيم التقليدية المحافظة الكاتبة كونتشا اسبيننا Concha Espina (١٨٧٧ - ١٩٥٥) ، وهى ايضاً تمثل المدرسة الطبيعية فى طورها النهائي . وكانت من مدينة سانتاندير الساحلية التى أخرجت لنا من قبل أحد الاعلام الأوائل للعهد الطيبى وهو بيريدا الذى عرضنا له فيما سبق . وبالفعل تبدو لنا روايات كونتشا اسبيننا كما لو كانت صياغات جديدة لنفس الموضوعات التى طرقها بيريدا من قبل بما فيها من تصوير لبيئة بلدها وسكانها . وعلى الرغم من ان الحياة قدامتت بهذه المؤلفة الى خمسينيات هذا القرن فقد كان فى مجالها لهذه الموضوعات خطافية وتكلف موروثان عن أسلوب القرن التاسع عشر ، وكذلك ايدولوجية رواياتها وثيقة الصلة ايضاً بذلك التراث الاسبانى التقليدى ، ففى مثل التزمت الكاتوليكي بكل تعصبه وجموده ، وهى من هذه الناحية تشبه ريكاردو ليون ، ولو انها أكثر حرارة وأقل تكلفاً منه . فالحق انها كانت أكثر امانة ونزاهة وأصدق اقتناعاً بالقضية التى كانت تدافع عنها ، ولهذا فقد اعتبرها الجمهوريون اليساريون منذ ان وصلوا الى الحكم فى سنة ١٩٣٠ خصماً له خطره ، وحينما نشبت الحرب الأهلية بعد ذلك بست سنوات كانت فى بلدها سانتاندير التى سقطت فى ايدى الشيوعيين وتعرضت حياتها للخطر حتى استنقلدها ابنها الاديب والصحفى المعروف اليوم فيكتور دى لاسرنا ، وان كان الشيوعيون قد أعدموها لها ثلاث روايات مخطوطة كانت فى طريقها الى النشر (٢١) .

ولم تكف كونتشا اسبيننا عن الكتابة حتى آخر حياتها . ومن آخر أعمالها الروائية « المؤخرة Retaguardia » (١٩٣٧) و « الأجنحة القاهرة Las alas invencibles » (١٩٤٠) و « القمر

(٢٠) اتونيون ايجيبيسياس لاجونا : الرواية الاسبانية فى ثلاثين عاماً :

Antonio Iglesias Laguna: Treinta años de novela española, Madrid, 1969, p. 48.

ومن ريكاردو ليون انظر ايضاً باليونى برات ٤٤/٢ - ٤٥ . وقد نشرت أعماله الكاملة فى مجلدين فى مدريد ١٩٤٥ - ١٩٤٤ .

(٢١) من كونتشا اسبيننا انظر :

M. Rosenberg : Concha Espina, Los Angeles, 1927.

F. Lagoni : Concha Espina y sus criticos, Toulouse, 1929.

وانظر كذلك باليونى برات : تاريخ الأدب الاسبانية ٤٤/٢ - ٤٥ .

الأحمر » ، وكلها روايات تمضي إحداها خلال الحرب الأهلية وتصور تجاربها خلالها في أسلوب ينبض بالقوة والحرارة .



طلائع جيل ١٨٩٨ :

« كلارين » وجانيفيت :

كان القرن التاسع عشر في مجلته يتميز بنوع من العودة المتفائلة الى القيم الاسبانية الإيجابية الناتجة من تأمل الفترات المشرقة الجيدة من تاريخ إسبانيا القديم والوسيط بما في ذلك من اعتزاز بماضي إسبانيا ولغة في حاضرها وأمل في مستقبل مزهر تلحق فيه بركب الحضارة الأوروبية ، وفي الميدان الأدبي كانت « الحركة الحديثة El Modernismo » قد جددت أسلوب الكتابة شعراً ونثراً مضيئة عليها طابعا إنسانياً « كوزموبوليتيا » بغضل هذه النشئة التي بث بها الأدب الأمريكي اللاتيني « روبين داريو Ruben Dario » (٢٢) روحاً جديدة في الآداب الإسبانية . غير أن نهاية هذا القرن تميزت باتجاه مضاد لذلك : اتجاه تنوثر فيه حساسية الأدباء نحو الجزئيات الصغيرة ونحو الانطواء الذاتي على أنفسهم ، ويبدو فيه الموقف التشائم النقدي ازاء مشكلات البلاد على نحو عنيف أقرب الى الهدم منه الى البناء .

هذا الاتجاه هو الذي سوف يتبلور بعد ذلك خلال النصف الأول من القرن العشرين لدى الأدباء المعروفين باسم جيل ١٨٩٨ . ولكن قبل أن يظهر الى الوجود ذلك الجيل بدت في جو الأدب الإسباني شخصيتان يمكن اعتبارهما أرهاصاً ومهيئاً مباشراً له .

وأول هذين هو الكاتب **ليوبولدو آلاس Leopoldo Alas** الذي عرف باسمه المستعار « كلارين Clarín » (١٨٥٢ - ١٩٠١) ، وقد عرفه الأدب ناقداً وأعباً ، ولكنه كان الى جانب ذلك قصاصاً ممتازاً وثيق الصلة بالدرسة الطبيعية التي كان أبرز أعلامها معاصره وصديقه جالدوس . وأول إنتاجه القصصى وأروعها هو رواية « الوصية La regenta » (١٨٨٤ - ١٨٨٥) التي تتمثل فيها هذه الحساسيات الجديدة نحو عيوب المجتمع الإسباني ، إذ نجد فيها وصفاً حياً مفعماً بالسخرية العميقة لحياة بلد وهمي نستطيع أن نلمح وراء رمزه الشفاف مدينة أوفييدو عاصمة اقليمية أستوريش ، وكأنه كان في تهكمه بمجتمع بلده إنما يتهكم بكل مجتمعات المدن الإقليمية الصغيرة بما يوجع فيها من مشاعر وقياسات وأهواء متضاربة ، وهو يجسم لنا في روايته القيم الخلقية والعرفية الثابتة التي تحكم تلك المجتمعات والعلاقات بين مختلف الطبقات على نحو سائر يكشف عما في تلك القيم من زيف ونفاق . وقد تناول المؤلف بالتجليل النفسي الدقيق نماذج نمطية لقطاعات من الشعب في مدينته الوهمية تلك : رجال الكنيسة والأغنياء والتجار والبروقراطيين ... الخ . وفي الرواية خيانية زوجية يربطها بعض النقاد بمثيلة لها في

(٢٢) روبين داريو (١٨٦٧ - ١٩٢٦) يمثل مظهرًا من أول مظاهر تاليه الأدب الأمريكي اللاتيني في الأسباني ، فقد كان شاعراً من نيكاراغوا (من جمهوريات أمريكا الوسطى) وهو يعتبر ببدء حركة أدبية قوية اصطلح على تسميتها بالحركة الحديثة : El Modernismo . وقد اصطلح النقاد على جعل سنة ١٨٨٨ هي مبدأ الحركة الجديدة إذ فيها نشر داريو كتابه « أزول Azul » وهو مجموعة من القصائد والقصص ، وقد اعتبر ثورة على تقاليد الأدب الإسباني ، إذ نجد فيه محاولة جادة لتجديد موعود الشعر الإسباني ومثناة بمبدأ « الفن للفن » وتنبؤاً بالقيم الفنية والمعمارية للفن الأدبي . ويلاحظ ناثان داريو في هذه الناحية بملذهب « البارناسيين » الفرنسيين .

« مدام يوفاري » للغويس وفي « آنا كارنينا » لتولستوي، وقد اتخذها المؤلف ذريعة لكي يرسم لنا صورةً ساخرةً متشائمةً لمختلف القطاعات لمجتمع مدينته .

ولكلاذين رواية أخرى ما زالت لها حتى الآن جدة وطراوة هي « وداعاً أيتها النساء Adios cordera » ، وهي صفحة حنينين رفيق لحياة الناس البسيطة في الحقول ومجتمعات الريف ، تلك الحياة التي أصبح عمران المدن يتهدها بالزوال ... هي قصة المواجهة الأبدية بين المدينة والريف (٣٣) .

أما الكاتب الثاني فهو الفرنسي أنغل جانيفيت Angel Ganivet (١٨٦٢ - ١٨٩٨) وكان رجلاً قلقاً حائراً ، علم نفسه بنفسه ، فتتقن ثقافة واسعة ، واشتغل في السلك الدبلوماسي فعمل قنصلاً لبلاده في جهات بعيدة ، ولعل رحلاته الكثيرة وإقامته الطويلة في الخارج كانت مما جعله يتأمل مشكلات بلاده بالبعد الكافي لكي يكون تصويره لها اسلم وحكمه عليها أدق وأنفذ . وقد انتهى به القلق والاضطراب إلى الانتحار وهو في السادسة والثلاثين من عمره . ولجانيفيت رواية طويلة رمزية اتخذ بطلاً لها شخصية خرافية أطلق عليها اسم « بيونيد Pío cid » وأودعها على لسان بطله كل آرائه وايدولوجيته في تحليل أسباب فساد الأوضاع في اسبانيا وبيان ما رأى أنه طريق الخلاص . وهي رواية مثيرة للاهتمام من الناحية الفكرية : ولو أن المؤلف وسماها بسمة تعليمية ، فجاءت صفحات كثيرة منها وكأنها مقالات مستقلة حول مختلف الموضوعات .

وكتاب جانيفيت الآخر « آراء اسبانية Idearium espanol » (١٨٩٧) يستحق منا وقفة قصيرة ولوائه لا يدخل مباشرة في باب الفن الروائي ، لما يمثل من أقبال الفكر الإسباني على تحول شامل . فهو يفتح صفحة جديدة في محاولة لكتابة تاريخ نقدي لاسبانيا ، وفيه دراسة مركزة جديرة بالاعجاب لشبكة اسبانيا القومية التي كانت تقترب آنذاك من نقطة الانفجار . ولسنا نجد في هذا الكتاب ما اعتدنا أن نراه في كتب معاصريه من تغنى فارغ ذيماجوجي بما سموه « الأمجاد الأسبانية الماضية » بل هو مجموعة من التأملات الدقيقة الفاحصة لوجوه النقص والعيوب التي أدت باسبانيا إلى الإضمحلال والتخلف . غير أن الكتاب ليس مجرد نقد سلبي هدام ، بل فيه أيضاً تقدير لفضائل الجنس الإسباني وطاقاته وأماكن إصلاح أحوال البلاد على أساسها . والأحكام العامة التي يستخلصها المؤلف من تاريخ اسبانيا القديم والوسيط والحديث تدل على نظر نافذ وعقلية ممتازة . وفي الكتاب آراء أدبية وفنية ذات قيمة كبرى . ولعل من أهمها هو لمحة لعصب رواقى زهدى في حياة الفكر الإسباني : عصب يمتد من « سينكا » الروماني القرطبي ويجري عبر حضارة الأندلس الإسلامية بزهادها ومتصوفتها مستمراً حتى العصر الحديث . وكذلك اشارته الجديرة بالنظر إلى أهمية الدلالة التي ترمز إليها بعض روائع الأدب الأسباني مثل « دون كيخوتي » لسرفانتيس و « الحياة حلم » لكالديرون وما تعظه في حياة الشعب الإسباني ، وإلى أن الفكر الإسباني يتميز بال ميل إلى الارتجال والنظرات اللامعة الخائفة أكثر من ميله إلى الفكر

(٣٣) من كلاذين النظر المهمة التي كتبها الكاتب الأدبي خوان أنطونيو كابيثاس Juan Antonio Cabezas

أعماله المختارة Obras Selectas ط ١٩٤٧ ، والنظر كتاب :

A. Brent: Leopoldo Alas and "La regenta", 1951.

وكذلك باليوننا برات ٤٥١/٢ - ٤٥٢ .

المنطقي المرتب . وهذا هو الذي أدى الى أن يبالغ الفكر الإسباني قمته في شخصيتين واتجاهين :
رواقية سينكا ورمزية كالديرون (٢٤) .



جيل ١٨٩٨ :

سنة ١٨٩٨ ليست الا رمزا كبيرا في تاريخ اسبانيا شعبا والإسبانية ثقافة . ففي هذا التاريخ كانت تصفية بقايا الامبراطورية الإسبانية وكارثة الهزيمة أمام الولايات المتحدة الأمريكية في مياه البحر الكاريبي والشرق الأقصى والمحيط الهادئ . وترتب على ذلك أن فقدت اسبانيا آخر ما بقي لها من مستعمرات : كوبا والفلبين وجزيرة جوام ، والحقيقة أن فقد هذه المستعمرات لم يكن في حد ذاته شبيهاً ذا خطر ، فان امبراطورية اسبانيا التي لم تكن الشمس تغيب عنها كانت قد انهارت من قبل خلال الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، حينما ظفرت بلاد أمريكا اللاتينية باستقلالها ، وهي قارة كاملة تزيد في المساحة والموارد أضعافاً مضاعفة على ما خسره اسبانيا في سنة ١٨٩٨ ، غير أن هول الكارثة التي وقعت في هذا التاريخ إنما كان لا كشفت عنه من فساد السياسة الإسبانية الخارجية والداخلية على السواء ، وما أبرزته من افلاس الزعماء والقادة الذين ظلوا خلال سنوات طويلة ينصبونهم ما يبدت وطنية في مهاراتهم التي لا تنتهي ، ويملكون ذكريات الأمجاد الإسبانية الماضية في خطب ملتبة جوفاء كانت كانها المعنية بكلمة قالها **أبو العلاء المعري** قديماً عن الشاعرين **الاندلسي وابن هاني** : « ربح تطحن قروناً » . لقد مضى ساسة اسبانيا وقادتها العسكريون الى الحرب مع الولايات المتحدة وكانهم يمشون الى نزهة خلوية أو الى حفلة من حفلات مصارعة الثيران ، وكانوا يصورون الأمر على أنه لن تمضي أيام حتى يعود اسطول اسبانيا تتوج بجباه قواده أكابيل غارالنصر . ولعل الجنود الإسبان المساكين أقصى جهودهم ومنتهى بطولتهم في حرب انتحارية غير متكافئة ، وكانت الهزيمة المنكرة الساحقة ... وأفاق الشعب من آثار ذلك الخدر الذي جرى ساسته على تقديمه اليهم في جرع كبيرة على طول قرن كامل . وإذا به يحس بالخزي والعار وبعاراة الإذلال الذي لم يتعرض البلاد لمثله من قبل .

وقد ظلت كارثة الهزيمة باسبانيا الى هوة من اليأس والتشاؤم العميق ، وأدى هذا الى أن يكب المفكرون على تأمل النكبة الكبرى وأن يشرعوا القلامهم في نقد أوضاعهم وتاريخهم وكيان امتهم في حدة مسعورة ... في سلبية اليمة مؤلة . وانعكس هذا على كل الظواهر الفنية ، ففي ميدان التصوير نجد شخصية الرسام البدع **تولواجا** Zuloaga الذي تنطق لوحاته بمختلف سمات اليأس والتعاسة : ألوان شاحبة صفراء ، وقرى خالية مهجورة كأنها وطنها أحذية جيش من الفزاة ، ووجوه معروقة حائلة الألوان ، ومنسحق مرفوعون على الصليبان تنطق وجوههم بالآلم والقنوط ، وأبراج كنائس وحيدة شاخصة في الفضاء القاتم الحزين !

ولم يكن هناك بد من أن تنعكس النكبة على حياة الفكر والأدب ، ولهذا فقد اتفق مؤرخو

(٢٤) نشرت مجموعة الأعمال الكاملة لـ **غانييت** في مدريد سنة ١٩٤٣ ، نشر إيجيلادو بتقديم فرنانديث الأجارو ، وانظر :

M. Fernandez Almagro; Vida y obra de Ganivet, Madrid, 1952.

M. Olmedo Moreno; El pensamiento de Ganivet, Madrid, 1965.

الأدب الاسباني على أن يلمحوا في حياته ظهور جيل عميق الاحساس بالكارثة ، جيل اصطالحوا على سميته باسم سنة النكبة . وقد شك بعض الباحثين في قيمة هذا التاريخ وانكروا أن يكون قد انتج مدرسة فكرية او اتجاهاً ادبياً موحداً ، واستندوا في ذلك التسمية وهذا الانكار الى أن بعض اعلام من يدرجون في جيل ٩٨ قد انكروا هم انفسهم مثل تلك التسمية ونفوا أن تكون هناك رابطة تجمع بينهم . وقد يكون ذلك صحيحاً الى حد ما ، فلنستطيع أن نزع انفاقاً كاملاً بينهم في طريقة التفكير ، إذ كان لكل منهم تفردته وتميزه ، غير أننا لا نستطيع أن ننكر قيمة ذلك التاريخ في كونه قد انتج لنا مجموعة من الاشخاص تختلف امزجتهم وأذواقهم ومناهجهم في التفكير حقاً ، ولكن كان النكبة عليهم جميعاً اثر شديداً الواقع ، بل انه حتى هذا الاجراء الى التفرد وتأكيد الذات إنما كان قاسماً مشتركاً بينهم جميعاً .

وفي الحقيقة كان هناك مفكرون قد تنبهوا الى سوء احوال اسبانيا قبل أن تقع كارثة ٩٨ ، كما نجد في كتابات احد رواد الرومانسية الاسبانية « **ماريانو خوسيه لارا** » Mariano José Larra « (ت ١٨٣٧) ، وفي الماضي القريب رأينا كيف استطاع چانيفيت أن يتنبأ بكثير مما سيحدث في كتابه الذي اصدره سنة ١٨٩٦ كما أسلفنا . وقد أدرك هذه الحقيقة الكاتب المعاصر **خيمينيث كاباليرو** Jiménez Caballero في كتابه « عبقريّة اسبانيا El genio de España » حينما قال ان اسبانياتى الواقع لم تمان ثمانى وتسعين واحدة بل ثمانى وتسعينات كثيرة على طول تاريخها . وقد درجانيثيت هترات اسبانيا وتكايها السابقة - واللاحقة ايضاً - الى ما سماه « حلة اسبانيا الحقيقية » وهى في نظره الفردية المتطرفة وإن كان يرى في هذه الفردية نفسها مصدراً لطاقة داخلية كبيرة لو احسن توجيهها لصالح البلاد . ومثل هذا ما عبر عنه مفكر جيل ٩٨ الأكبر **أونا مونو** في مقالته « حول الطابع الشعبي En torno del casticismo » وفي مقالته « عن التصوف والثقافة الانسانية De y de humanismo » حيث نجد نغداً نقدياً يصل الى اعماق الروح الانسانية مع تقويم لما فيها من فضائل كئيبة بأن تميد صنع اسبانيا من جديد .

وقد اعترف **ألورين Azorin** أحد اعلام هذا الجيل بصحة تلك التسمية التى اصطالح عليها مؤرخو الأدب الاسباني ، وهو يقول في وصف جيله هذا :

« لقد تميل جيلنا بطموح الى اعادة بناء اسبانيا على اساس من النقد الشديد العاد على درجات تفاوتنا فيها ، ومن النظر الفاحص الى حيائنا وعاداتنا على تفاوت كذلك في درجات سلامة هذا النظر » .

أما **أونا مونو** فانه يلاحظ على تفكير جيل ٩٨ مرحلتين : مرحلة اصطليقت بتفكير ذاتى اودى الطابع ، ثم مرحلة تالية تميزت بتفكير موضوعى اسباني خالص . أما الطابع الودى الذى يشير اليه أونا مونو فان ثائر المكريين الاسبان في مرحلته كان على وجه الخصوص **بشونيهلور** ونيثشه ، ولا سيما الأول منهما في فلسفته المتشائمة السلبية التأملية .

ومن خلال محاولة اعلام هذا الجيل طرح مشكلات اسبانيا من جديد نرى كيف تولدت في ظل تلك المحاولة حساسية جديدة تعمل على اعادة تقويم قشتالة ام الوطن الاسباني . فنحن نجد جميع اعلام هذا الجيل ، وكأنما قد « اكتشفوا » قشتالة من جديد ، بقراها الصغرة المتناثرة على حقولها المترامية الغبراء ، ومروجها الجافة الموحشة : نجد ذلك عند **ألورين البلتسى** و**أونا مونو** **الباسكى** الذى اخذ من مسلمة إحدى مدن قشتالة العريقة موطناً ومستقراً له ، وعند

انتونيو ماتشادو Antonio Machado الاشبيلي الذي استوحى كثيرا من شعره واساطيره من ريف قشتالة ، و**باروخا الباسكي** ايضا الذي جعل من البيئة القشتالية مسرحا لكثير من رواياته . والحق ان الاحساس بقيم قشتالة القديمة كان تأكيدا لقومية اسبانيا الى حد بعيد ، تأكيداً إيجابياً جمع بين ممثلي جيل ٩٨ كلهم ، وقد يكون نابعا من شعور باطني تحت منطفة الوعى لدى كثير منهم .

والى جانب ذلك نرى أزمة الضمير الدينى تآخذ بمغنىق هذا الجيل ، وكانت تعاليم الكراوسيين والخيريين المتحررة قد مهدت الجولالك (٢٥) ، فضلا عن الانتشار الواسع الذى قدر لبداىء **شوبنهاور** ونيتشه الفلسفية . وتولد من هذه العوامل اتجاه دينى متمرد لا يقنع بذلك الايمان الساذج . . . ايمان الصوام الذى ظلت اسبانيا تجتره طوال قرون متتابعة . ولو تأملنا موقف رجال الـ ٩٨ لربنا كيف تجمع بينهم كلهم نزعة دينية متشككة او على الاقل قلق دينى جامع متمرد على الأوضاع المستقرة التى استنام اليها الضمير الدينى فى اسبانيا خلال قرون عديدة . فاثورين يبدو شاكا متردداً فى كتابه « الارادة » ، وباروخا يمر بصراحة من سخطه على سلطان الكنيسة ورجال الدين فى كثير من انتاجه الروائى، وانتونيو ماتشادو كان لا يخفى فى اشعاره انه يتعبد الى اله ابيرى رديب السلطان ، واولا مونو ظل طول حياته قلقا . معذبا تلج عليه فى جميع انتاجه تلك الأزمة التى طالما امنتت الأرواح الملتصقة من قبله : أزمة التوفيق بين العقل والايمان ، وهى أزمة جعلته متناقضا ينعقد بين هذا الراى وذاك الباحث عن ايمان يسد به فراغ روحه فى جهد مضن لم ينته الى شيء . ومثل هذا الاضطراب تلاحظه ايضا فى شخصية المفكر **راميرو دى مازتو** Ramiro de Maeztu (١٨٧٥ - ١٩٣٦) الذى بدأ بنزعة الحادية عنيفة ولكنه انتهى الى التمسك الحاد بالدين بمفهومه الكاثوليكي التقليدى (٣٦) .



أونا مونو الروائى :

كان معظم رجال جيل ٩٨ ممن تنوعت لقافتهم تنوعا كبيرا واسهموا فى كثير من الوان النشاط الفكرى ، وما اكثر من كان بينهم من جمع بين فنون الشعر والرواية والاقتصوصة المسرحية والمقالة والنقد . ولا شك فى ان شيخ هذا الجيل واستاذة الاول هو ميغيل دى اونا مونو الذى ربما كان فى الوقت نفسه ابرز شخصية فى تاريخ الثقافة الاسبانية المعاصرة .

(٢٥) فى نحو منتصف القرن التاسع عشر ظهرت فى اسبانيا حركة فكرية باثرت على جمهور المثقفين نلودا كبرا ، واول من بدأ هذه الحركة هو استاذ الفلسفة خوليان سانت دل ريو Julian Sanz del Rio (١٨١٤ - ١٨٩٩) احد تلاميذ المفكر الالى كراوسه Krause من ممثلى اتجاه كانت الفلسفى ، وكان ابرز تلاميذ سانت دل ريو واقصهم الرا فى معاصره هو خيلى دى لوس ريوس Giner de los Rios الذى انشا « المؤسسة الحرة للتعليم » وهى منظمة قامت بعمل جليل من اجل التلميو ونشر الثقافة وتشجيع الابحاث العلمية فى اسبانيا فى اواخر القرن التاسع عشر واولال العشرين . واهم ما كان يعيز جماعة الكراوسيين او الخيريين هو محاولة التوفيق بين الدين والعقل واستمطاع النتيج العلمى فى تجديد الافكار الدينية واصلاحها ومقاومة نفوذ رجال الكنيسة وتشجيع الإصلاحات السياسية والاجتماعية التى تستهدف تحويل اسبانيا الى بلد عصري متقدم .

(٣٦) حول جيل ٩٨ انظر بصفة خاصة

Pedro Lain Entralgo: La generacion del 98, Coleccion Austral (3a ed.) Madrid, 1956.

Guillermo Diaz Plaja: Modernismo frente a 98, Madrid, 1951.

ولد **ميجيل دى أونامونو** Miguel de Unamuno فى سنة ١٨٦٤ فى بلباو عاصمة بسكايه ، فورش عن اصله الباسكى صلابه المزيمه وقسوة الروح جامعا الى ذلك ما ميز الطابع القشتالى من عنف وتناقض ، وذلك انه استقر فى مدينة سلمنكة القشتالية واتخذها « وطناً » ثانياً له ، اذ كان يرى فيها مستودعاً للقيم الاسبانية الاصيله . وفى سلمنكة عمل استاذاً فى جامعته ثم مديراً لها . وقد عرف طول حياته باستقلال آرائه وشدته شكيته فى الجدل والخصومة مع سعة الافق وحدة الذكاء وطيب الخلق . وكان حراً الرأى لم يتردد فى خوض العديد من الممارك السياسية معلناً عن معارضته للنظام الدكتاتورى الذى فرضه **بريمودى ريبيرا** Primo de Rivera (١٩٢٢ - ١٩٢٩) مما حمل الدكتاتور على نفيه الى احدى جزر كناريا ثم الى فرنسا ، ثم عاد بعد ذلك الى اسبانيا فاشترك فى احداثها وحياتها العامة حتى موته بعد انقضاء العام الاول من الحرب الاهلية الاسبانية فى ٣١ ديسمبر ١٩٣٦ .

شارك أونامونو كما قلنا فى جميع ألوان النشاط الأدبى ، فقد كان شاعراً مفكراً ناقداً كاتباً مسرحياً الى جانب عمله الاكاديمى استاذاً فى الجامعة وباحثاً . ولكن الى جانب ذلك كان له انتاج روائى يجعله من اعلام هذا الفن . واول ما تعرفه من رواياته « السلام فى الحرب » Paz en la guerra (١٨٩٧) التى يسجل فيها ما يعرف باسم « الحرب الكارلية » مازجا ذلك بذكرياته طفولته فى المنطقة التى كانت مسرح تلك الحرب والتى شهدت مسقط رأسه (بلاد الباسك) ، والواقع ان بطل هذه الرواية ليس واحداً من شخصياتها ، وانما هى مدينة بلباو نفسها . وليست الرواية تسجيلاً لاحداث الحرب ، وانما هى تصوير لحياة الناس اليومية فى ظل الحرب ، حيث نرى الانسان معرضاً عما « يره » من الاحداث ، بل وما « يفعل » الى « ما هو عليه » فى الحقيقة . ومن هنا يستطيع ان يستشعر « السلام فى الحرب » كما سجل المؤلف فى عنوان روايته .

واذا كان أونامونو قد شغلته ميادين نشاطه الكثير فانه لم يترك الفن القصصى ابداً على طول حياته . فقد كان يعود اليه بين فترة واخرى . ففى سنة ١٩٠٢ يصدر « حب وتربية » Amor y pedagogia ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان « مرآة الموت » El espejo de la muerte (١٩١٣) ، تلى ذلك رواية « ضباب » Niebla ، (١٩١٥) ، و « آبل سانتشيث » Abel Sanchez (١٩١٧) ، و « العمة تولا » La tia Tula (١٩٢١) .

وفى جميع الانتاج القصصى لاونامونو نجس دائماً بالافكار الرئيسية التى كانت تشغله وتعلبه : المعنى المأساوى للحياة (وهذا التعبير نفسه هو عنوان كتاب مشهور له اصدره سنة ١٩١٣) (٢٧) ، وشره الانسان الى الخاود ، ونظريه الخالق والمخلوق والخلق فى الفن معروضاتى صور متعددة بل ومتناقضة فى كثير من الاحيان ، فالتناقض كان سمة مميزة لتفكير أونامونو على طول حياته .

ولنتأمل مثلاً رواية « حب وتربية » ، فموضوعها من الموضوعات النمطية التى نرى مؤلفى جيل ٩٨ يلحون عليها او تلج هى عليهم ، بما ينتهى اليه طرح هذه الموضوعات من احساس

“Del sentimientos tragico de la vida”.

(٢٧)

وقد ترجم هذا الكتاب الى الانجليزية

P. Smith : The Tragic Sense of Life, 1958.

بالفصل والآلام والحيرة . كذلك نجد فيها صدى لنلك الأزمة التي طالما عذبت أوانامونو وإن كانت قديمة قدم الحياة البشرية وهي أزمة التوفيق بين العقل والمدين وما يتصل بها من مشكلة الجبر والاختيار . فنحن هنا نجد رجلاً مثقفاً يؤمن إيماناً كاملاً بسلطان العلم وقوانينه ، وقد قاده هذا الإيمان إلى أن ما يسمى بالعقريّة شيء مكتسب يمكن تحصيله بطريقة علمية منهجية ، وهو يريد أن يطبق ذلك على ابن ولد له ، فهو يعلمه ويربيه ويعدّه لكي « يصبح عقرياً » ، غير أن النتيجة تكون في النهاية فشلاً رهيباً ، إذ أن الولد يخرج فاسداً منحرفاً وينتهي به الأمر إلى الانتحار . ونحن نرى في الرواية تأثر أوانامونو بالمفكرين الذين استأثروا باعجابه خلال هذه الفترة من حياته : **بيرجسون وكيركجارد وويليام جيمس** . إذ نجد رد الفعل البائس الحزين ضد العلم وقوانينه ومنجزاته التي ظلت خلال القرن التاسع عشر تبهر أنظار الناس ولوهمهم بأن سلاح العلم موشك على أن يهيء بين أيدي البشر قدرة يمكن أن تسمى قدرة الخالق .

وفي « آبل سانتش » نجد أوانامونو يعالج مشكلة أبدية وجدت منذ وطئت قدما الإنسان هذه الأرض : مشكلة الحسد بين الأخوة : آبل وخواكين رجلان درجا وتربيا معاً كما لو كانا أخوين وصار أولهما رسماً لا بأس به ، وأما خواكين فقد أصبح طبيباً مشهوراً ناجحاً ، غير أنه لا الشهرة ولا النجاح استطاعا أن يخفدا جلدوة الحسد الذي ينهش قلبه إزاء صاحبه الذي كان يقل منه مركزاً ومالاً ولكنه كان أكثر حظاً من حب الناس وقبولهم . الرواية هي قصة مشكلة الحسد التي انتشرت بها قصة البشر على ظهر الأرض ، هي قصة هابيل (وآبل ليس إلا صورة هذا الاسم في الأسبانية) وقابيل التي لا يزال الإنسان يجدها ويصيد تقديماً حتى اليوم في مختلف الأشكال والصور ، وقد اتخذت في إسبانيا بالذات على طول تاريخها أبعاداً مأساوية ، فقد كانت من مظاهرها المدمرة تلك الفردية التي طالما ألح عليها مفكرو جيل ٩٨ وراوا فيها سرا من أسرار عظمة إسبانيا وبلاء جر عليها وأخم العواقب في الوقت نفسه . ولأوانامونو في مقدمة هذه الرواية صفحات رائعة عن الحسد باعتباره عاملاً موجهاً للنفسية الإسبانية على مر العصور . وبدهشنا في هذه الصفحات مدى الاتفاق بين مضمونها وبين ما كتبه المفكر الأندلسي العظيم **ابن حزم القرطبي** (تستة ٥٤ هـ / ١٠٦٣ م) في صفحات سبق إليها مفكرنا بنحو تسعة قرون ، وتحدث فيها عن الحسد باعتباره موجهاً للحياة في البيئة الأندلسية بالذات (٢٨) .

أما رواية « اللمعة تولا » فهي قصة الامومة الخالدة عند المرأة ، ورواية « ضباب » عمل أدبي نمطي لجيل ٩٨ ، فهي تمثل فقد الإرادة - وهذا موضوع أكثر كتاب الجيل المذكور من معالجته - والسلبية والفشل ، وتفاهة تلك الحياة اليومية الرتيبة ، و « القرف » منها . ولكن إلى جانب ذلك نرى هنا نظرية أوانامونو في الرواية ماثلة في صفحاتها الأخيرة . وذلك أننا نجد قرب نهايتها كيف ينهش البطل « أوجستو بيريث » لكي يلتقي بالمولف - أي ميغيل دي أوانامونو نفسه - ،

(٢٨) انظر رسالة ابن حزم القرطبي في فضل الأندلس ، وللتفاهة القرى في نالج الطيب ، نشر دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ ، بتحقيق الدكتور احسان ميس ، المجلد الثالث ص ١٦٦ - ١٦٧ حيث يقول : « وأما جهتنا فالحكم في ذلك ما جرى به أكل التسلي » أزيد التمس في عالم أهله » ، وقرأت في الإنجيل أن عيسى عليه السلام قال : « لا يفتد النبي حرمته إلا في بلده » ولا سيما أهل أندلسنا فلانها خست من حسد أهلها للعالم الفاجر فيهم الباهر منهم واستقلالهم كثيراً ما يأتي به واستعجابهم حسنه وتبهم سقطاته ومثراته ، وأكثر ذلك مدة حياته باضعاف ما في سائر البلاد ، أن أجاد عالوا : سارق مشر ، وإن توسف قالوا : غث بارد وضيف سالف ، وإن باكر الحيلة لتصب السبق قالوا : متى كان هذا ؟ ومتى نعلم ؟ وفي أي زمان قرأ ؟ ولانه الهزل ! .. » .

ليدور بينهما حديث يذكرنا بما سترناه بعد ذلك فى مسرح بيرانديللو (٢٩) ، اذ يستشير اوجستو بيريث خاتق شخصيته فى عزيمته على الانتحار ، فيمنعه المؤلف من ذلك ولكنه يحكم عليه بالوت على كل حال . غير ان البطل اصبح الآن مثشبنا بالحياة ، فيثور ويتمرّد على من وهبه تلك الحياة ، ونرى هذا الصراع الغريب بين الحياة والموت والوهم والحقيقة فى كلمات بطل الرواية التى يوجهها للمؤلف :

« انت لا تريد ان اكون انا ... انت لا تريد لى الخروج من هذا الضباب . انا اريد ان اعيش ... اعيش ... اعيش ! ... ان ارى نفسى ، وأن اسمع نفسى ، وأن احس نفسى ... ان اشعر بالالم وأن احيا كينونتى . الا تريد لى ذلك ؟ اكون على ان اموت وهما كما عشت وهما ؟ اذن فاسمع يا خاتقى يا سيد ميغيل نانت كذلك ستموت مثلى ، ستعود انت ايضا الى الوهم الذى منه ابيت . ستموت انت ، ستموت على الرغم منك ، وسيموت كل من يقرأون قصتى ... الجميع ... الجميع ... الجميع ! ... لن يبقى منهم احدا ! ... انا اقول لك ذلك ... انا اوجستو بيريث ، ذلك المخلوق الوهمى الذى اوجده خبالك ، غير انى لا ازيد فى وهميتى على احد منك ، فانا مثلك اتمتع تماما ، وانت لا تختلف عنى فى شيء ! ... انت - يا خاتقى - لا تزيد عن كونك مخلوقا وهما آخر ، وقرأوك ايضا مخلوقات وهمة لا تزيد فى شيء على انا ... على اوجستو بيريث فصحيتك التى كتبت عليها الموت ! ... » .

وقد اثارت هذه الرواية ثائرة النقاد التقليديين ، اذ لم يستطيعوا ان يفهموا ما يرمى اليه اونايمونو من اشارة الى كون هذه الحياة ضريامن اللغو والمعبث والوهم ، ومن نظرة يستحق معها المفكر الاسبانى الكبير ان يجعل فى طلبية المبرشرين بما اصبح يدعى الآن « مسرح العبث » - وما هو فى الحقيقة من العبث فى شيء ، بل هو الجدل كله - ، واقبل عليه هؤلاء النقاد بتهمة انه بانه خرج على تقاليد الكتابة الروائية وكسرقوا منها المتواضع عليها وبان روايته تلك لا يجوز ان تعد من الرواية فى شيء ، وقبل اونايمونو تحديهم فى سخريه واستخفاف ، فلم لهم بانه لا يكتب

(٢٩) كان اونايمونو وبيرانديلو متعاصرين وتوفيا فى سنة واحدة (عاش الاديب الصقلي لويجي بيرانديلو Luigi Prandullo بين سنتي ١٨٦٧ و ١٩٣٦) . ولهذا فلسنا نعرف على وجه التاكيد ما اذا كان احدهما قد نثر بالآخر ام كان لكل منهما اتجاهه المستقل . والغريب ان رواية « غياب » لاونيمونو واولم روايات بيرانديلو التى نرى فيها بوادر كجديده الثورى للمرح ومبادئ نظريته فى الفن ، وهى رواية « السيدة فرولا والسيد بوزوا » وهى التى ترجمت الى الانجليزية بمنوان « انت على حق .. انا كذلك ترى ذلكسك Right are you if you think so » نقول ان الروائيتين ترجمتان الى تاريخ واحد (١٩١٥) ، ونعنيان لنصر ان بيرانديلو كان قد بدأ اتجاها الادبى كاتب واقفيا ، لم يحاولت حواصل كثيرة فى حياته منها الامارات المالية التى تلاقت عليه فيما بين سنتي ١٩٠٠ و ١٩١٨ واصابه روجته بالجنون على ان تنتج ذلك التحول العميق لى ادبه ، فادت به الى الاقتناع بسفك الحياة وعدم جوعاها ووهيبتها وامكان انقسام الشخصية البشرية الى حليتين كتشاهيا يمكنه على حد سواء ان يوالى امكان تثير الشخصية بل واستعانتها الى شيء آخر ، مما يجعل الشخصيات الوهمية التى يبتدعها خيال الفنان اكثر حقيقة واقلا وهما من الشخصيات « الحقيقية » النقية ، ونسبية الحقائق او ما نؤمن انه حقائق . ونرى نرى ذلك فى المسرحية الاولى التى اشرنا اليها وكان قد كتبها لقصه لم حصولها الى عمل مسرحي فى ١٩١٧ . ونرى نظرية بيرانديلو فى سفك الحياة البشرية ونقوها فى روايته « فوامد القبة » (١٩١٨) والجنود غير الواضحة بين الطفل والجنسون فى « انريكو الرابع » (١٩٢٢) والوهو الهائلة التى تحول بين لغاهم الافراد فى « ست شخصيات فى البحث من مؤلف » (١٩٢١) ومثل هذا المجهود للحياة يحكم انه يقوم على متناقضات الحياة لا يمكن ان يعبر منه فى صورة متجانسة ، لفلسفة العبث والفن الذى كان بيرانديلو من اول رواعها لا بد ان تكون مبدورها متناقضة متضاربة .

رواية (Novela) وإنما يكتب (Nivola) وهو لفظ ساخر لا معنى ولا ترجمة له ، وإنما هو كلمة اخترعها مفكرنا اختراعاً ، وكأنه «كاريكاتير» لفهوم النقاد من لفظ « الرواية » .

وبعد ، فقد كان أونامونو هو فحل ذلك الجيل المسمى بجيل ٩٨ ومثله الأكبر ، وإذا لم يكن قد أولى الفن الروائي كل اهتمامه إذ شغلته عنه نواحي نشاطه الجرم الخصيب فإنه قد ترك في هذا الفن أيضاً صفحات خالدة هز فيها الأذهان بقوة وعنف وأخرجها من الرتابة والتبلد ، وقنه القصصى بعد من أول ردود الفعل العنيفة ضد المذهب الذى كان سائداً في الرواية وهو المذهب الواقعى الطبيعى ، وأبرز المحاولات النورية لآخراج الفن القصصى من رقابة الطبيعيين وضيق أفقهم المتزايد إلى عالم وأوسع يفسح فيه المجال لمعالجة المشكلات الفكرية والفنية بشكل فلسفى عميق . وهو في الجملة خلاصة للثقافة الإسبانية وقمة من قمم الأدب الإنسانى في القرن العشرين (٣٠) .



أثوريين :

« **أثوريين** (Azorin) ليس إلا اسماً مستعاراً كان يستخفى من وراءه هذا الكاتب الفحل من أعلام جيل ٩٨ ، واسمه الحقيقى « **خوسيه مارتينيث رويث** (José Martínez Ruiz ١٨٧٤ - ١٩٦٧) ، وكان مولده في قرية من قرى شرق إسبانيا لا تزال تحمل اسمها العربى : « **Monovar** » من أعمال لقتن Alicante إحدى الموانئ المطلة على البحر المتوسط ، وكانت نشأته الأولى في قرية أخرى من قرى هذه المنطقة هي « **Yecla** » التى عرفها العرب باسم « **بكة** » التى أخرجت لنا على إسمام الموحدين شاعراً أو شاحاً مشهوراً . وإنما نبهنا إلى ذلك لما نلاحظه من الأثر العميق الذى خلفته دائماً بيئة هذه المنطقة بجوها الدافئ البديع وريفها الخصيب الأخضر وبساتينها الجميلة الوارفة التى يغمرها الضوء الساطع والألوان الزاهية على أدب شعرائها وكتابها في القديم والحديث . هى منطقة كانت الطبيعة فيها كريمة مع أهلها فقدمت اليهم من خيرات البر والبحر كل ما يدفع الحاجة ويسر الناظر ويمتع النفس ويبعث في الروح شعوراً من السكينة والراحة وحب الحياة وقوة الإحساس بالجمال . لأمس ما كانت هذه المنطقة على عهد الإسلام في الأندلس هى التى أخرجت لنا طائفة من الشعراء والكتّاب لم يتخذوا من أدبهم حرفه ولا مكتسباً ، بل أخذ بالأسهم جمال الطبيعة فوقفوا طاقاتهم الأدبية على وصفها وتمثيلها والتعبير عن تجاربهم مع ألوانها وأصواتها وظلالها سواء في مظاهرها الكبرى أو جزئياتها الدقيقة الصغيرة ، من أمثال **ابن خفاجة** و**ابن الزقاق** و**ابن غالب الرصافي** . وسنرى في الوريث وغيره من أدباء هذه المنطقة كيف يكون البيئة سلطان قاهر على الذين يعيشون فيها فتقسم أدبهم بيمس واحد مع توالى المعصور وتداول الدول وتباين اللغات والثقافات .

(٣٠) نشرت أعمال أونامونو الكاملة (ط . غرسية بلانكو) في ١٦ مجلداً في سنة ١٩٥٨ . وانظر عنه بصفة عامة : Arturo Barea : Unamuno, 1952 ولأمون فنه القصصى بصفة خاصة انظر التقديمات التى كتبها لرواياته ، إذ فيها تحليل دقيق لمنهج في كتابة القصة ، بل أنه أفرد لذلك كتاباً خاصاً بعنوان : Como se hace una novela « كيف تكتب الرواية » سنة ١٩٣٧ ، وانظر كذلك الفصل الطويل الذى اختصه بل إيخنيو دى نورفاي في كتابه « الرواية الإسبانية المعاصرة » :

Eugenio de Nora : La novela "española" contemporanea, Madrid, 1962.

على أننا اشرنا من قبل الى أن من آثار تكيبة ١٨٨٩ على ادبها جيلها أنها وجهتهم الى «اكتشاف» ارض قشتالة مهد القومية الاسبانية ونواة اسبانيا الاولى . ولم يكن اثورين بدعاً في ذلك ولكن نظره الى قشتالة كان من خلال هذه الحساسية الجديدة القديمة التى وهبتها اباها بيثته الاولى . فعرفه النصف الاول من القرن العشرين وصافاً وناقداً يتأمل طبيعة اسبانيا وتاريخها الادبى . ويبعد النظر فيه ويقوم شخصياته الماضية من جديد نقوياً قد يكون فيه كثير من الذاتية ولكن فيه أيضاً طرافة واصالة .

والى جوار ذلك كان لاثورين نشاطه فى الكتابة الروائية ، ومن اول انتاجه فى هذا الميدان رواية « الإرادة La voluntad » (١٩٠٢) ، وهى رواية يدل عنوانها على موضوعها فقد رأينا كيف ألح كتاب هذا الجيل على الحديث عن تلك السلبية التى انتقاد لها الشعب الاسبانى ازاء محنته والتى كانت فى نظرهم نوعاً من « فقد الإرادة » والاحساس العميق بالفشل الذى يشل كل حركة . وفى هذه الرواية لا نكاد نجد أحداثاً ، وإنما الذى يستغرق معظم صفحاتها هو الوصف : وصف المناظر الطبيعية ، ووصور الحياة التى تمضى فى المدن الصغرى بطيئة متناقلة . ولكن احساس الكاتب معلق بكل التفاصيل الجزئية مهما بدت تافهاتها ، وهو يسكب على هذه التفاصيل من الحب وانتفاضة الشعور ما يجلب نظر القارئ ويستحوذ على اهتمامه بكل سسكنة وحركة . وقد جعل اثورين مسرحها واحداثها البالغة القلة فى بلدة « بكّة » التى قضى فيها سنوات صباه ، ولكنه قصد الى أن يتخذ من هذه القرية رمزاً يقدم فيه خلاصة لكل مدن اسبانيا الصغرى فى مسنهل القرن العشرين ، تلك المدن الريفية النائية التى لا يكاد يحدث فيها شيء ، والتى تخلد الى حياتها الريفية الهادئة مدبرة ظهورها لكل ما يحيط بها وكأنها فى غيبوبة حاملة .

وقد اتبع اثورين هذه الرواية بكتابين آخرين : « انتونيو اثورين » (١٩٠٣) ، و « اعترافات فيلسوف صغير Confesiones de un pequeno filosofo » (١٩٠٤) ، واسلوبه فيها هو نفس اسلوبه فى روايته الاولى . وهو يضع نفسه محوراً رئيسياً للكتب الثلاثة : فهو اشبه بسيرة ذاتية يحدثنا فيها عن سنوات طفولته وصباه ، ولكنه حديث يختلف فى اسلوبه عما جرى عليه الواقعيون الطبيعيون فى وصفهم من موضوعية واحتمام بالطابع المميز لكل بيئة ، اذ ان اثورين - شأنه فى ذلك كشأن كل كتابيجه - ذاتى فى كتابته ونحن نحس دائماً بما يفرغه من شعوره على الأشياء ، حتى أنه ليعتاطف معها ويكاد يتحد بها .

وهكذا نرى فى اثورين المصور الانطباعى الذى يهتز كيانه امام الأشياء التى تبدو فى الظاهر تافهة صغيرة ، فاذاً بها تمثل اماننا وكأنما دبت فيها الحياة . اثورين فى الحقيقة شاعر وان كان كل ادبه ثراً ، ونحن نحس بهذه الروح الشعرية فى الانيق البطرء المنغم لوصفه تلك الأشياء الصغيرة ، ولننظر مثلاً الى هذه الفقرة التى نجد من امثاله كثيراً فى ثوره :

« ساعة الحائط القديمة تحتل مكانها من القاعة الواسعة ، وجدران القاعة مغطاة ببلاطات الزليج البيضاء والسوداء . لقد صحبت الساعة القديمة برتبتها الموقع الذى لا يكل اجيالاً من الناس : ثلاثة ... أو أربعة ... أو ستة . ليست هذه الساعة مجرد آلة توقيت جامدة ، بل هى فرد من أفراد هذا البيت ، فهى ترافق الأسرة بدقاتها التى لا تنتهى ليل نهار ، وخلال كل لحظات الحياة ، وما اكثر ما شخصت اليها على طول قرنين من الزمان - أبصار الصغار والكبار . أما الصغار فكانوا ينظرون اليها فى فضول واعجاب ، وأما الكبار ففى حزن لعله معترج بشيء من غضب . ربما كان لدى الصغار وهم ينظرون اليها شعور يهيمس بهمس اليهم : هذه

الحياة تفتتح أمامنا . ترى كم عدد الساعات التي قدر لهذه الآلة الدقاقة أن تسجلها لنا فيما نستقبل من حياة ؟ أما الكبار فلعلهم كانوا يفكرون : الحياة بالنسبة لنا تشرف على النهاية ! ... ما أقل ما بقي لنا من ساعات الحياة في رنات هذه الآلة ! .. » .

أثورين كما نرى يسكب شاعريته على هذه الأشياء الصغيرة ، وهو الأديب القوي الاحساس بالألوان والأصوات ، وهو يحسن اختيار الألفاظ المعبرة ، ولكن في غير نائق متعطل ولا بلاغية طنانة .

ونلاحظ في نثر أثورين الحاحاً على مشكلة الخلود واحساساً قوياً بمنصر الزمن . وقد رأينا طرناً من ذلك في نفس الفقرة التي اقتطفناها من إحدى رواياته . وفي « اعترافات فيلسوف صغير » نجده يحدثنا عن سنى طفولته الأولى في قريته التي « يزيد فيها الوقت على حاجة الناس » ، غير أنه يذكر أنهم كانوا لا يكفون عن مساءله وحسابه إذا عاد إلى منزل أسرته متأخراً . ويعلق على ذلك قائلاً : « متأخر على ماذا ؟ ولماذا ؟ أي مهمة جلية كانت تنتظر منا تأديتها حتى نحاسب على الدقائق مثل هذا الحساب العسير ؟ أي قدر خفي فرض علينا حتى يوجب علينا أن نندبر لحظائنا ونحكم تقدير انقائها لحظة لحظة في مثل هذه القرى الشهية التي لا تند فيها حركة ؟ لست أدري ولكن الذي أدريه هو أن تعبير « الوقت متأخر » الذي طالما سمعته في طفولتي قد أصبح هو العامل الأساسي الموجه لحياتي ، وكلما نظرت إلى الماضي تولاني قلق لا أعرف تفسيراً له . قلق من أنني تأخرت ... تأخرت في القيام بشيء لأدري ما هو ! ... هو قلق رهيب وهم يحتم على صبري كأنه حمى ، وأنا أرى تتابع لحظات الحياة تمر من بين يدي لحظة بعد لحظة » (٣١) .

وقد كان هذا الاحساس بوطأة الزمن وتسرب الوقت من حياة الإنسان نتيجة لنشبت بالحياة ... تشبث يدل على الحب رغم ما يجده المرء فيها من ألم . وظلت مشكلة الزمن ماثلة في كل إنتاج أثورين الخصب طوال حياته التي كادت تتم قرناً من الزمان ، فقد كان آخر من مدت له الحياة من جيله إذ لم تاله منيته إلا منذ بضعة سنوات ، في سنة ١٩٦٧ (٣٢) .



بيوباروخا :

إذا كان أرنامونو هو مفكر جيبل ٩٨ ، وأثورين هو كاتبه الأول ، فإن بيوباروخا نيسي Pío Baroja y Nessi (١٨٧٢ - ١٩٥٦) هوروائيه الأعظم بغير منازع ، وهو يعد كذلك من أبرز الكتاب القصصيين في آداب اللغة الإسبانية كلها .

(٣١) من الطريف أن نلاحظ كيف تمثل قوة الاحساس بالزمن وبمشكلة الموت والهندام مرتبطة بالطبيعة وملازماتها عند طائفة من شعراء الطبيعة العرب الذين عاشوا في تلك المنطقة من شرق الأندلس (بنسبة والظيعة) ونسرب على ذلك مثلاً بقصيدة راعلة لابن خلفاء الشقري (ت سنة ٢٢٢ هـ / ١١٢٩ م) في وصف الجبل تردد فيها نفس المعاني التي ترد بكثرة في نثر أثورين (انظر هذه القصيدة في ديوان ابن خلفاء ، بتحقيق الدكتور السيد مصطفى غازي ، الإسكندرية سنة ١٩٦١ م ٢١٦) .

(٣٢) نشرت أعمال أثورين الكاملة بين سنتي ١٩٥٩ و ١٩٦٣ في مدريد . وانظر منه :

L.S. Granjel : Retrato de Azorin, Madrid, 1958.

A. Krause: Azorin, the little Philosopher, University of California, 1948.

وانظر الفصل الخاص به أيضاً في كتاب إيويخينو دي نورا المذكور من الرواية الإسبانية المعاصرة وكذلك كتابهما ريتش كاتشرو من روايات أثورين :

José María Martínez-Cachero: Las novelas de Azorin, Madrid, 1960.

ولد بيواروخا فى إحدى قرى سان سباستيان عاصمة إقليم جيبوتكو ، فهو ابن باسكى مثل أونامونو ، غير أن تكوينه الثقافى كان مختلفاً عن تكوين صاحبه وبلديه ، أونامونو كان مفكراً فيلسوفاً غزير العلم وأوسع الاطلاع على ثقافات عصره فضلاً عن ألوان الثقافة القديمة ، أما بيواروخا فقد كان هو الروائى الخالص الذى لم يخرج عن ميدانه أبداً ، وكانت معرفته بالتراث الإسباني القديم محدودة لا تقاس بتكوين أونامونو المتين . بل كانت دراسة باروخا الأولى لا تنبئ عما سيقدر له فى مستقبله . فقد كان أبوه ائدمهندسى الناحج ، ودرس هو الطب وزاول المهنة فترة قصيرة ، كما أدار عمل مخبر كانت تمكنه منه . على أنه سرعان ما انصرف عن هذه الأعمال ، فبدأ بنشر مقالات فى الصحف فى المقدمات الأخيرة من القرن التاسع عشر . وكانت شخصيته فى هذه الفترة المبكرة من حياته تتميز بمرج من الخشونة والسداجة ، وكانت له آراء متعقدة على الرغم من أنه كان فى قرارة نفسه يورجوازيًا . وتضح نزعة الفردية وهوائيته المتقلبة فى كتاباته التى ترجم فيها لنفسه . وينعكس طابع جيله على شخصيته فى الحاجة على أن يصور نفسه متفرداً لا تضمه وأهل عصره رابطة (فقد كان باروخا ممن انكروا بشدة وجود ما يدعى باسم جيل ٩٨) ، وفى توتره على المواجهة التقليدية للموسوعات المناذلة بين أهل عصره ، وفى سلبته بل وأعراضه عن محاولة تفهم كثير من جوانب الماضى الإسباني وتراثه الحضارى القديم . وقد ظهر ذلك فى كتاباته المبكرة التى نشر من بينها إلى « شباب وأتاتية » Juventud egolatría « وفى « كيف الفكاهة La caverna del humorismo » ، ثم فى « مذكراته » التى نشرها فى سبعة مجلدات باخرة من عصره تحت عنوان « من آخر منعطف الطريق Desde la ultima vuelta del camino » (بين سنتي ١٩٤٤ و ١٩٤٩) . وقد ذكر باروخا فى هذه المذكرات أنه - على عكس كثير من آراء نقاده - إنما كان يحمل فى أطواء نفسه اتجاهًا رومانسيًا كامناً . وقد يكون ذلك صحيحاً إذا فهمنا من الرومانسية لا ما فيها من رقة العاطفة والتهاب الوجدان ، وإنما ما كانت تشتمل عليه من حدة الاعتداد بال « أنا » . . . بالذاتية المتحدبة الجارحة .

كان باروخا رجلاً متشائماً فى نظره إلى الحياة ، فوجه طاقته إلى السخرية منها فى مأساوية اليمية ، سخرية لم يخل فيها من تأثير المفكرين والروائيين الأوربيين الذين سبقوه ، فقد كان كثير الإعجاب بالقصاصين الروس ولاسيما تورجينيف ودستويفسكى ومن الإنجليز والأمريكيين يديكنز وأجار آلان بو ، وكان كثير القراءة للفلاسفة الألمان ولشوبنهاور ونيتشة بوجه خاص ، على أنه كان مع هذه التيارات الرافدة لقنه إسبانياً أصيلاً لم يقلد أحداً ولم يخلف وراءه مذهباً أو مدرسة .

ومن أول أعماله الروائية التى تمثل اتجاهه حق التمثيل رواية « طريق الكمال El camino de la perfeccion » (١٩٠٢) التى يجمع فيها بجيله توجه اهتمامه إلى قسئالة وبيئتها وتاريخها القديم ، فمصرح الرواية هو طليطلة عاصمة قسئالة التى استقر فيها المصور العظيم « الجريكو El Greco » (أحد أملاص العصر الذهبي فى القرن السادس عشر) ، وإذا كان باروخا كما ذكرنا معرضاً عن الأدب الإسباني القديم أعراضه عن التاريخ الماضى كله فإن ما يرونها فى هذه الرواية هو تفهمه العميق لفن التصوير القديم ، وفى هذه الرواية التى صور فيها مشاعر متناقضة من الحب الشهوانى الجارف والحب الصوفى الرفيع نرى كيف ينبض فى نفس المؤلف إحساس غامر بالألوان ومشاهد الطبيعة القسئالية ، بل نرى فيها تأويلاً رائعاً للوحات الجريكو التى لا تزال تزدان بها متاحف طليطلة وكتائسها .

أما طريقة باروخا فى معالجة رواياته فإنها تقوم على ما يمكن أن يسمى « تطوراً حيويًا » فى

شخصيات قصصه وإحداثها ، تطوراً تتابعه أثناء القراءة ، فيبدو لنا معه كما لو كنا نشاهد القصاص وهو يرسم خطوط الرواية ويبرز سلوك شخصياتها وتصرفاتهم وكيف الأحداث على حسب الاهتمام الذي تثيره في نفس الناقد أو المشاهد ، ولكن مجموع هذه الأحداث بعيد عن تلك التناثرة والترابط اللذين امتاز بهما اعلام المدرسة الطبيعية مثل فلوير مثلاً ، وهو كذلك بعيد عن تلك الطاقة والمقدرة على الارتجال السريع التي نجدها عند جبالدوس . ونجد في روايات باروخا حركة سريعة ، بل هي في بعض الأحيان ثابتة القارية على غير توقع ، وهو في هذا على طرف نقيض مع زميله من اعلام جيل ٩٨ : ألدوين ذى الايقاع البطيء والمتناثر . والروح التي تسري في قصصه - شأنه في ذلك كشأن كل كتاب هذا الجيل - هي روح من التشاؤم المرير والسخرية القائمة الدائمة .

ويقول ليسر باروخا César Barja (٣٢) أحد نقاد باروخا ان رواياته أشبه ما تكون برحلة لعل أقل ما يهم فيها هو الهدف الذي توصل اليه، وإنما المهم هو الطريق في حد ذاته ، فهو طريق رائع منير ، ونحن نرى المؤلف فيه وهو يحيى هذا يودع ذلك ، ويقص علينا مغامرات ، وبنافس التكاراً ، ويتحدث عن تأملات ، ويصف لنا مناظر ومشاهد ، ويرى لنا نوادر غريبة وحكايات من كل نوع .

ونلاحظ في باروخا أيضاً اتجاهها الى استيلاء كل ما يوحى بتلك البلاغة الطنانة التي كانت تميز أسلوب القرن التاسع عشر ، فهو يعمد الى المعنى من أقصر طريق ، وهو يمتدح بأنه ربما ورد في كتاباته بغير قصد تعبير من تلك التعابير المشعرة بالتناق والتفاسيح ، فإذا كرر النظر فيما كتب أسرع بحدفه أو الاستبدال به بجملة بسيطة عارية من الزينة . وهذا هو ما جعل توند Trend يصف طريقة باروخا في الكتابة بأنها « أسلوب الرجل الذي يكتب وهو لابس خففاً منزلياً » The style of a man in slippers (٣٤) .

ولعل من أكثر انتاج باروخا تمثيلاً لفننه وعصره روايته « شجرة العلم El arbol de la ciencia » (١٩١١) ، اذ نرى فيها نظرة المؤلف الى الحياة من حوله ، والمشاهد الاولى من الرواية تصور لنا جو مدريد وأوساطها المختلفة في الوقت الذي أحاط بمحنة اسبانيا وهزيمتها في حربها مع الولايات المتحدة سنة ١٨٩٨ . وبطل الرواية هو « اندريس اورتابو » الذي يكاد يكون خلاصة لجيل هذه الفترة ، فهو مثقف قلق حائر الروح يشهد تدهور الأحوال أمام ناظره ولكنه عاجز عن فعل أى شيء . وهو يعرف ما مستودى اليه هذه الحسرة ويتنبأ بمصيرها ، فباروخا يظهره في الوقت الذي توشك فيه الحرب على النشوب وقد وجه اليه سؤال عما اذا كان يرى ان اسبانيا سائرة الى الهزيمة فيجيب : « لا الى هزيمة ... ولكن ليس مجررة ! ... » . غير ان اندريس اورتابو - الذي يمكن ان نستشف من روايته باروخا نفسه - ليس رجلاً مجرداً من المشاعر الوطنية ، فهو يمر على هذه الصورة الوحشية في صراحتها الخشنة عما يراه من سلبية الناس في مدريد بعد وقوع الهزيمة :

« كان أكثر ما يفيظ اندريس هو عدم مبالاة الناس بما طرق اسماعهم من أتساءل . فقد كان

Cesar Barja: Libros y autoes modernos, Madrid, 1925.

(٣٢)

J.B. Trend: Perez Galdos and the Generation of 1898 (A Picture of Modern Spain), Boston New York, 1921.

(٣٤)

يعتقد أن الاسبانى اذا كان عاجزاً عن الاسهام فى العلم والحضارة فان شعوره القومى كان فوق مستوى النسيبات ، ولكن ما هو ذا يرى الآن كيف يخيب ظنه حتى فى هذا الأمل المتواضع . لقد وصلت الانبياء بتحطيم اسطول اسبانيا الصغير فى مياه كوبا والفيليبين ، ومع ذلك فقد ظل الناس يتسابقون الى المسارح وحفلات مصارعات الثيران كما لو لم يكن قد حدث شيء ! ... أما تلك المظاهرات التى سبقت الحرب وما تردد فيها من هتاف وصراخ فقد كانت أشبه بزيد البحر أو دخان القش ! ... »

على هذا النحو من النقد اللاذع القاسى يتحدث باروخا على لسان بطل روايته عن اوضاع بلاده ، ولكنه نقد يشف عن روح قومية تسمى الى الإصلاح عن طريق الصراحة الخشنة والى البناء عن طريق الهدم . وكان هذا دأب جيل باروخا كله .

والحقيقة أن هذا النقد الدائى الصارم ليس شيئاً جديداً فى تاريخ الفكر الاسبانى - ونحن حينما نتحدث عن هذا الفكر نضم اليه فى غير تردد الفكر الأندلسى العربى - فنحن نجد مثيلاً له على عهد الاسلام فى الأندلس لدى طائفة من المفكرين عاصروا محنة من أكبر محن الاسلام الأندلسى ، وهى الفتنة البربرية التى ذهبت بخلافة بنى أمية فى الأندلس فى أوائل القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) ... هذه الطائفة التى كان من أكبر اعلامها المؤرخ ابن حيان والفكر ابن حزم والشاعر ابن شهيد هى التى يمكن أن نعتبرها جيل ٩٨ على عهد دولة المسلمين فى الأندلس . وقد أدى هؤلاء شعورهم القومى وللاؤهم لبلادهم الى توجيه اقصى ضروب النقد لأوضاع امتهم على النحو الذى نراه عند هذا الجيل من المفكرين الاسبان بعد ذلك بشعائىة قرون . ويكفى أن نورد من امثلة هذا النقد الذى يتفق على نحو غريب مع عبارة باروخا التى اقتطفناها ما قاله ابن حيان القرطبى ، وقد ساقه أيضاً على لسان أمير قشتالة :

« كنا نظن أن الدين والشجاعة والحق عند أهل قرطبة ، فاذا القوم لا دين لهم ولا شجاعة فيهم ولا عقول معهم ، وإنما اتفق لهم ما اتفق من الظهور والنصر بفضل ملوكهم (يعنى خلفاء بنى أمية) ، فلما ذهبوا انكشف أمرهم » (٢٥) .

ومن هذا نرى كيف يكاد يكون رد فعل المفكرين والمصلحين فى اسبانيا ازاء الازمات والمحن الكبرى واحداً على طول تاريخ هذه البلاد ، سواء فى تاريخها الاسلامى الوسيط ، أو المسيحى الحديث ! ...

ونعود الى رواية باروخا « شجرة العلم » فنلاحظ فيها ما سبق أن لاحظناه فى كل اهتمامات جيله من الحاج على تصوير قرى قشتالة الفقيرة الدكناء وما يضطرب فيها من مظاهر البؤس القابض للنفس وكأنه يرى فى هذه القرى رمزاً لاسبانيا كلها .

غير أن عالم باروخا القصصى لم يقتصر على أمثال هؤلاء الأبطال المتشائمين المنطوين على أنفسهم ، الماكفين على انتقاد أحوال بلادهم فى سلبية مريرة ساخرة ، بل نرى لديه أيضاً

(٢٥) انظر ابن طهارة المراكشى : البيان الغرب ، بتحقيق ليفى بروفنسال ، باريس ١٩٢٠ ، المجلد الثالث ص ٩٠ . وانظر تعليقنا على هذه العبارة فى مقدمة كتاب القشتالىين حيان ، بتحقيق محمود طي مكي ، نشر المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٩٢ وما بعدها .

شخصيات قوية المزجة متدفقة الحركة، ونضرب لها مثلاً بشخصية « إيخينيودي أبرانيتا Eugenio Aviraneta » الذي جعله بطل سلسلة من الروايات التاريخية . وضع لها عنواناً معبراً : « مذكرات رجل دأب النشاط Memorias de un hombre de acción » ، وشخصية هذا البطل تاريخية منتزعة من الواقع ، فقد كان من أبطال حرب الاستقلال التي اضطلعت بها العصابات الوطنية الإسبانية ضد جيش نابليون بونابرت في مطلع القرن التاسع عشر ، وكان مفامراً شجاعاً متحرراً الآراء ، اشترك بعد حرب التحرير في الحروب الأهلية المعروفة باسم « الحرب الكارلية » . ونرى باروخا في هذه السلسلة يعالج موضوعاً تاريخياً سبق أن عالج به بيرث جالدوس في مجموعته الضخمة « الأحداث القومية » التي سبق أن تحدثنا عنها ، إذ أن أبرانيتا المذكور قد جاء ذكره في « أحداث جالدوس » وإن كان بشكل عارض . ولعل من المفيد أن نقف على الفرق بين الروائيين المشهورين في معالجتهم لهذا اللون من الفن القصصي التاريخي ، وذلك على ما أوضحه باروخا نفسه :

« لست أرى بين مجموعتي هذه ومجموعة جالدوس من المشابه إلا ذلك المظهر الخارجي الذي يقتضيه تشابه الموضوع والحديث من نفس العصر . أما فيما عدا ذلك فطريقتان مختلفتان كل الاختلاف : جالدوس تناول التاريخ لرغبته فيه وإثارة له ، أما أنا فقد كانت معالجتى لجانب منه راجعة الى اهتمامي الخاص بأحدى شخصياته . وجالدوس اختار تلك اللحظات البارزة من حياة شعبنا لكي يؤرخ لها ، أما أنا فقد كان عليّ أن أقنع بما قدمته لي تلك الشخصية من أحداث . ومفهومى من التاريخ يختلف عن مفهومه ، فهو يصور إسبانيا كما لو كانت أقطاماً منعزلاً متفردين في العالم لا صلة له بما حوله ، أما أنا فقد رأيتها بكل ما كان يدور فيها من صراع بين محافظيها وأحرارها وريقة الصلة بما يجاورها ، ولا سيما فرنسا ، ثم أن جالدوس يوحى الى القارئ بأن إسبانيا على عهد حرب الاستقلال كانت بعيدة كل البعد عن إسبانيا الحاضرة ، وفي رأيي أنها لم تكن تتحول عما كانت عليه آنذاك ، ولا سيما في الريف » (٣٦) .

ويطول بنا الحديث لو حاولنا الكلام بمزيد من التفصيل عن الإنتاج الخصب الغزير لبيو باروخا ، فقد ظل هذا الروائي الكبير - أشهر قصاصي إسبانيا خلال النصف الأول من القرن العشرين - مواصلاً للكتابة حتى سنة ١٩٤٩ ، وهو يُعد بغير شك حامل لواء الرواية الإسبانية بعد بيرث جالدوس . وإذا لم يكن قد خلف مذهباً أو مدرسة فإن أثره وأوسع في جميع القصصين الذين أتوا بعده الى اليوم ، ورواياته لا تزال حتى الآن غذاء أساسياً لكل الأجيال الجديدة من الروائيين (٣٧) .



(٣٦) تتألف هذه المجموعة من عدد كبير من الروايات نشرها باروخا بين سنتي ١٩١٢ و ١٩٢٨ ، وللمؤلف تعليقات قيمة على هذه الروايات اجتزأنا منها بتلك الفقرة الواردة هنا ، وهي متضمنة في كتابه « صفحات مختارة Paginas esogids » ط . مدريد سنة ١٩١٨ ص ٣٧١ .

(٣٧) نشرت أعمال باروخا الكاملة في مدريد بين سنتي ١٩٤٦ و ١٩٥٢ . وقد كتبت حول هذا الروائي دراسات كثيرة من أحدها كتاب المؤلف الروائي خوان أربو عن « بيوياروخا وعصره » وكتاب يانثا من « باروخا وعالمه » :

Juan Arbo : Don Pio Baroja y su tiempo, 1964.

F. Baeza : Baroja y su mundo, Madrid, 1962.

رامون دل فاي الكلان :

لا شك في أن **رامون دل فاي الكلان** (١٨٦٦ - ١٩٣٥) من أكثر شخصيات الأدب الإسباني الحديث طرافة وأصالة وإثارة للاهتمام ، وكان أول مظاهر الغرابة فيه شكله وهيبته بلحيته الكثة الطويلة التي كانت تسترسل على صدره حتى يبدو وكأنه أحد أنبياء العهد القديم ، ثم غرابة أطواره ويوهيميته وغرامه بكل ما يخرج على المؤلف المعتاد .

ولو أننا نظرنا إلى حياة فاي الكلان بالنسبة لمعاصريه لوجدنا أنه يستحق أن نسلك في مجموعة الأدباء المعروفين باسم جيل ٩٨ ، فقد كان - باستثناء أوانامونو - أكبر هذه الطائفة سناً . غير أنه إذا كان قد جمعته هؤلاء المفكرين والإدباء غربة في التجديد فإنه كان يختلف عنهم اختلافاً بيناً في موقفه إزاء قضايا الأدب والنقد وفي الألوان الأدبية التي كانوا مفرمين بمعالجتها ، وأخيراً في أسلوب الكتابة وطريقتها .

ففاي الكلان كان شاعراً في المقام الأول ، وإذا كان قد أسهم بعد ذلك في الأدب المسرحي والتقصي فإنه لم يحاول أن يقف موقفًا نقدياً واضحاً من قضايا عصره ، فيكتب فيها مجموعة من المقالات كما فعل كل أملاء جيل ٩٨ . وقد بدأ الكلان نشاطه الأدبي متمنياً إلى تلك المدرسة الشعرية التي ولدت في أواخر القرن التاسع عشر على يد الشاعر الأمريكي النيكراجوى روبن داريو والتي عرفت باسم « المدرسة الحديثة El Modernismo » . بما فيها من اهتمام فائق بالأسلوب وصقل التعابير وتوليد الصور والاهتمام بجرس الكلمات وموسيقيتها . وإن كان بعد ذلك قد تطور بهذا الاتجاه وانفرد بأسلوب متميز أصيل .

على أن ما يهنا هنا ليس هو رامون الشاعر وإنما الروائي ، وفي رواياته كما في شعره يبدو لنا الفارق بين أسلوبه الأول الذي كان يجري فيه على النهج الحديث من اهتمام بالأسلوب والصور الفنية والتمدد باللفظ وموسيقاه ، نرى ذلك في تلك الرباعية النثرية التي سماها المؤلف « السوناتات الأربع Las cuatro sonatas » ، وقد وزعها على الفصول الأربعة : الخريف (١٩٠٢) ، الصيف (١٩٠٣) ، الربيع (١٩٠٤) ، الشتاء (١٩٠٥) . وبطل هذه المجموعة شخصية غريبة دعاها المؤلف « المركيز دي برادومين El marqués de Bradomin » ووصفه فيها بأنه « دميم الطلعة ، كاثوليكي ، عاطفي » وهو في الحقيقة صورة محورة لفاي الكلان نفسه . فقد كان مثله مزيجاً متناقضاً من التدين والحسية الشهوانية ، من الرقة والقسوة ، من العاطفية الشعرية والابتدال السوقي . والرباعية تدور حول مقامرات هذا البطل الغرامية الذي كان أشبه بكازانوفًا جديد .

غير أن فاي الكلان في طموحه إلى السمو بفنّه كان لا يفتأ يبحث عن الروان جديدة من الأصالة سواء في شعره أو نثره . ولهذا فانتانجده يتجه إلى أسلوب جديد تخفف فيه من تكلف المدرسة الحديثة وافنتائها في الصيغ والعقل وعمل فيه على أن يكون تعبيره أكثر تلقائية وحيوية . وهذا الأسلوب الجديد هو الذي نلاحظه في المرحلة الثانية من فنه الروائي . وأهم ما يمثلها روايته التي أدارها في أحد بلاد أمريكا اللاتينية (وهي المكسيك التي زارها المؤلف مرتين) : « تيرانو بانديراس » ، ثم مجموعته التي أطلق عليها اسم « الحبة الإيبيرية » .

أما « تيرانتو بانديراس » (١٩٢٦) فهي قصة أحد الثوار الأمريكيين (وهو يشير بفكر شك الى الثورة التي قام بها البطل المكسيكي بانتشوفيا Pancho Villa ذو الشهرة الاسطورية) . وهي رواية غنية بوصف مشاهد الطبيعة والأحداث العنيفة الدامية والمفردات التي أراد المؤلف فيها أن يوهنا أنها الأسبانية التي يتكلمها ذلك الشعب الأمريكي وأن كانت في الحقيقة من صنع فائى انكلان نفسه مقلداً بها طريقة المكسيكيين في الكلام . ومع ذلك فإن هناك نقاداً كثيرين من المكسيك وغيرها من بلاد أمريكا اللاتينية يشهدون بأن هذه الرواية هي خير ما ألفه كاتب من خارج منطقتهم تصويراً للبيئة الأمريكية ونفسيات أهلها ومشاعرهم وحياتهم .

وتبدو شخصية فائى انكلان في هذه الرواية بارزة مميزة ، إذ نجد فيها ما نجده أيضاً في شعره ومسرحه من سخرية دامية مأساوية ومن مبالغات كاريكاتورية تستحيل فيها الاحجام والإبعاد عما هي عليه في الواقع ، وتفجر فيها العواطف والشهوات على نحو بالغ العنف . ويكفى أن نذكر لاعطاء فكرة من هذا الجو العنيف المخضب بالدماء في تلك الرواية أن « تيرانتو بانديراس » في نهايتها بعد مقامراته الكثيرة . وحينما رأى كيف ضيقت قوات الحكومة عليه الحصار إذا به يصعد الى حيث كانت ابنته ، فيجرها من شعرها ويفمض عينيها ويطمئنها بخنجره خمس عشرة طعنة قبل أن ينتحر هو قائلاً أنه يؤثر ذلك على أن يتركها لكي يعيث بها خصومه .

وأما مجموعة « الحبسة اليبيرية El ruedo ibérico » فتضم عشرين رواية : « بلاط الأعاجيب La corte de los milagros » و « ليحنى سيدي Viva mi dueno » (١٩٢٧ - ١٩٢٨) ، وفيهما يصور أسبانيا خلال السنوات الأخيرة من عهد الملكة إيزابيل الثانية ، فبلاط هذه الملكة هو المقصود بعنوان الحلقة الأولى . وطبعي أن ننظر من هذا الشاعر الساخر معالجة تلك الموضوعات التاريخية المختلفة كل الاختلاف من معالجة بيريث جالدوس في « أحداثه القومية » ، فهو يقدم لنا عالماً صارخ الألوان أحواله ريشة الكاتب الى مجموعة من اللوحات الكاريكاتورية ذات السخرية القاسية المرة ، حيث تصبح الشخصيات بين يدي المؤلف أشبه ما تكون بدمى مسارح العرائس .

ولعل أهم ما في نثر فائى انكلان هو طموحه الى أن ينفرد بأسلوب تعبيرى خاص به فقد كان الناس في أيامه بين طريقتين في التعبير : خطاب المجالس العامة المتمسم بما كانوا يمدونه فصاحة وبلاغة ، والحديث اليومي المادى . أما الأول فانه كان تكلفاً وجمعية فارغة ، وأما الثانى فقد كان كلاماً مفصولاً لا جمال فيه ولا موسيقى ، وأتى فائى انكلان فحطم هذا وذلك وعلم الناس كيف يكتبون بفن ، مبتدعاً أسلوباً لم يستطع أحد أن يجاريه فيه وأن كثر مقلدوه ، على أن الذى لا شك فيه هو أن نفوذهم كان طافياً على الأجيال التالية له (٢٨) .



(٢٨) نشرت أعمال فائى انكلان الكاملة في مدريد سنة ١٩٤٥ . وانظر حوله .

F. Almagro: Vida y literatura de Valle-Inclán, Madrid, 1943.

G. Diaz-Plaja: Las estéticas de Valle-Inclán, Madrid, 1965.

وانظر الفصل الخاص به في كتاب إيغويثيو دى لورا الذى سلكنا الإشارة اليه .

رامون بيريث دى ايلالا :

تعتبر شخصية رامون بيريث دى ايلالا Ramon Pérez de Ayala (١٨٨١ - ١٩٦٢) من أهم شخصيات الجيل التالى لجيل ٩٨ . وقد ولد ودرس فى أوفييدو عاصمة إقليم اشتوريش فى شمال اسبانيا ، فهو بلدى لاثنين من كبار القصاصين عرضنا لهما من قبل : بالايو فالديس والناقد المعروف « كلارين » الذى كان يعد من طلائع ذلك الجيل الثورى المجدد . وعلى هذا الأخير تعلم بيريث دى ايلالا وبروحه تأثر . ثم أعانت على صقله ووصله بالتيارات الأدبية فى الخارج رحلاته الكثيرة فى أوروبا ، اذ عمل مراسل حربياً لبعض الصحف الإسبانية خلال الحرب العالمية الاولى ، ولما أعلنت الجمهورية الثانية فى اسبانيا سنة ١٩٣٠ كان ايلالا من كبار مناصريها ، فعين سفيراً فى لندن سنة ١٩٣٢ ، ولما اندلعت الحرب الأهلية هاجر الى الأرجنتين واستقر فى منفاه نحو عشرين سنة ، اذ لم يعد الى اسبانيا الا فى سنة ١٩٥٥ ، وواصل بعد ذلك نشاطه فى الكتابة ولكن إنتاجه كان قليلاً خلال السنوات الأخيرة من حياته .

كان ايلالا مثل أساتذة الجيل السابق متنوع الانتاج : كان شاعراً وقصاصاً وناقداً ، وعلى يده بثت نفحة جديدة من الحياة فى الموضوعات التى عالجهها جيل ٩٨ ، مع تأثر بالانجاهات الأدبية والفكرية الجديدة التى ظهرت فى أوروبا منذ مطلع القرن العشرين ، وأهبطها الانجاه الرمزي .

وفى فن ايلالا الروالى مرحلتان متميزتان : الاولى التى كان فيها خاضعاً لنفوذ الواقعية التى كان جالდوس اعظم معلميها ، ولكنها واقعية ترسم على خلفية من المرارة والتشاؤم ، ويشيع فيها هذا الشعور المشترك بين ادباء جيل ٩٨ : الشعور بالمعنى المأساوى للحياة . وإهم أعمال بيريث دى ايلالا خلال هذا الدور من حياته رواية « ظلمات فى القمم » *Tinieblas en las cumbres* (١٩٠٧) التى يبدو فيها الاستخفاف بالقيم الدينية والخلقية التقليدية ، ثم رواية أخرى اتخذ لها هذا العنوان الغريب : « ا. م. د. ج. » *A.M.D.G.* (١٩١٠) ، وفيها يصور لنا الحياة فى دير من اديرة الرهبان اليسوعيين (الجيزويت) ، فيعرض لنا نماذج متنوعة مختلفة من هؤلاء الرهبان فى سخرية لاذعة ومبالغات يشدد فيها الضغط على الألوان القائمة مندداً بالفساد الخلقى لكثير منهم . ولهذا فقد أثارت الرواية ثائرة رجال الكنيسة والمتزمتين . ومن روايات هذه الفترة أيضاً « جرابات اديرة وراقصات » *Troteras y danzaderas* (١٩١٣) ، وهى تدور فى بيئة مدريد ، ويصور لنا فيها الوسط الأدبى فى العاصمة الإسبانية مغرماً سخرته على يوهيمية كثير من رجال الفكر والأدب (والرموز هنا شفاقة بحيث نستطيع أن نتعرف بسهولة على أشخاص الذين عمد المؤلف الى التهمك منهم من رجال الوسط الأدبى) . والرواية مفرقة أيضاً فى التشاؤم ، اذ نرى البطلة التى يحبها الأدب المثقف لا تلبث أن تعرض عنه الى فتى لا نصيب له من الثقافة ولكنه استحوذ على اعجابها ويهرنظرها بكمال جسده ووسامته وقوة بدنه ، وينتهى الفصل بالأديب المثقف الى الانتحار .

أما المرحلة الثانية فى حياة ايلالا الأدبية فانه يبدو فيها أكثر نضجاً وأعمق تفكيراً فهى نتاج هذه الثقافة الواسعة التى اتبعت له على مر السنين وبفضل رحلاته الكثيرة داخل اسبانيا وخارجها . ومن أهم الأعمال الروائية التى تمثل هذا الدور الجديد « تيجرى خوان » *Tigre Juan* و « أزمة شرف » *El curandero de su honra* (١٩٢٦) ، وفيهما يعالج مسألة الشرف معالجة فكرية

سيكولوجية ، وقد كانت هذه المسألة مما شغل الكتاب الإسبان منذ أن اتخذها تيرسودي مولينا Tiro de Molina (ت ١٦٤٨) موضوع مسرحيته الخالدة « دون خوان Don Juan » . ونرى هنا تحليلًا لمشكلات الحب والجنس والشرف بأسلوب فيه كثير من الرمزية ، وفيها يتمثل ما أحرزه أيبالا من تقدم في فنه الروائي على مرحلته الأولى (٣٩) .



جابريل ميرو :

والى هذا الجيل نفسه ينتمى الكاتب جابريل ميرو Gabriel Miro (١٨٧٩ - ١٩٣٠) ، وهو مثل بلاسكو إيبانيث وأورين من أهل منطقة شرق الأندلس المطلة على مياه البحر المتوسط . فقد ولد في أوريولة (من أعمال لقنت على مقربة من بانسية) . وعاش في هذا الأقليم الفنى بخصبه وطبيعته الخلابة المشرفة التى تغفم الحواس ، ومن جديد نرى هنا - كما رأينا من قبل في الكاتبين السابقين ، بل وفي التراث العربى الأندلسى لأدباء هذه المنطقة - أثر البيئة الطبيعية على من يولدون في رحابها . وقام ميرو بدراسة الحقوق ، ولكن استعداده الطبيعى الذى أهله له ملكاته كان بعيداً عن ميدان القانون ، بل نعرف أنه كان مشغوقاً بالرسم ، وقد تردد في مستهل حياته بين احتراف التصوير والأدب ، وأخيراً رأى في هذا الميدان الأخير منطلقاً لتعبيره ، ولكن هوايته للفن التشكيلى بقيت غالبية عليه طول حياته وبأشتر نفوذاً كبيراً على أثره الأدبى ، فأصبح فنان الكلمة ، وأصبحنا نستشف من قراءته شخصية المصور التى ظلت دائماً كامنة في أعماق نفسه .

وإذا كانت هناك متسابه كثيرة تجمع بين ميرو ومعاصره وبلدته الأورين في كونهما من اسالة الفن النثرى الذى يعنى عناية كبيرة بجمال الشكل وكمال الصورة ويهتم بالجزئيات الصغرى والابتعاد البطيء - فان بين الأدبيين فروقاً واضحة : أورين هو الكاتب المتنوع الثقافة والناقد الناقد النظرية الذى يودع كل إنتاجه مبادئه الأيدولوجية المشتركة بينه وبين جيله . أما ميرو فهو الفنان الخالص الذى لم يخرج عن ميدان الرواية أو النثر الوصفى .

وميرو مثل أورين في عشقه للأشياء الصغرى بتفاصيلها وجزئياتها ولا سيما في الريف والمدن الصغرى وفي بته الحياة في هذه الأشياء ، ولكنه يريد عليه في تمثلها والامتزاج بها في روحية متصوفة . وهذا من الغوارق بين الأدبيين : الأول من جيل متشكك متشائم ، والثانى رجل عميق الإيمان تملأ قلبه السكينة ويرف التفاؤل المشرق على روحه .

ويلج هذا الشعور الدينى العميق على ميرو في كل إنتاجه . ومن أبرزه كتابه « شخصيات آدم المسيح Figuras de la Pasion » (١٩١٦) حيث نرى صوراً قصصية للشخصيات التى انصابت بالسيد المسيح . غير أن فلسطين التى صورها لنا في هذه اللوحات القصصية ليست إلا بيئة المؤلف بأشجارها ومياهها ونخيلها ووطنها ببحرها وقراها وبلداتها الصغرى . ونحس في كل هذه المشاهد بالقدره التصويرية التى كانت تبدو في هواية ميرو المبكرة للرسم ، ولا سيما في قوة

(٣٩) نشرت أعمال بيرث دى أيبالا الكاملة في ثلاثة مجلدات في مدريد سنة ١٩٦٤ .

انظر عنه كتاب أويغنيو دى نورا من الرواية الأسبانية المعاصرة ، وكذلك :

J.Noma Urrutia: De "Troteras" a "Tigre Juan" : Dos grandes temas de R. Fernz de Azuela Madrid, 1960.

الاحساس بالالوان والظلال ودرجاتها ، ثم بالتدوين الساذج ، تدوين اهل الريف الاسباني الذي ينظر اليه ادبنا في كثير من التقدير والعطف . وفي هذه الصفحات نجد ما يذكركنا بأدب الشعراء الفرنسيين المعاصرين لمرو : فرانسيس جام Francis Jammes (١٨٦٨ - ١٩٢٨) وبول كلوديل Paul Claudel (١٨٦٨ - ١٩٥٥) .

وفي سائر روايات ميرو نلمس هذا الاتجاه ، ولا سيما في روايته « أبونا القديس دانيال Nuestro Padre San Danie » (١٩٢١) و « الاسقف الأبرص El obispo Leproso » حيث نرى كيف تتحول واقعية الجيل السابق في يد ميرو الى ضرب من المثالية التي هيأه لها تدينه العميق (٤٠) .



فرنانديث فلوريت :

ومن رجال هذا الجيل أيضاً الكاتب والروائي الفكاهي « ونكلو فرنانديث فلوريت Wenceslao Fernandez Florez » (١٨٨٦ - ١٩٦٤) ، وهو من جيلية الاقليم الذي اخبرج لنا من قبل رواية عظيمة هي اميليا باردو بانان وشاعراً روائياً فذاً هو فاي اكسلان . وكان صحفياً وقصاصاً لم ينقطع عن الكتابة طوال حياته التي امتدت قريبا من ثمانين عاماً . وكان خلال السنوات الأخيرة من الكتاب الذين تسابقوا على عرض انتاجهم شاشات السينما والتلفزيون .

وقد بدأ حياته الادبية متأثراً بابونا مونوفاي اكلان ومن القصصين الأجانب بالبرتغالي **إيسا دي كيروز** Eca de Queiros (١٨٤٣ - ١٩٠٠) وكان من اعلام المذهب الطبيعي في بلاده وبالانجليزى ديكنز والروسى أنطريف . وإلى هذه الفترة من حياته ترجع روايته « الأعمدة السبعة Las siete columnas » (١٩٢٦) التي تنطلق من مفهوم طريف ولكنه مغمم بالتشاؤم : هو أن الخطايا السبع إنما هي « الأعمدة السبعة » التي يقوم عليها بناء المجتمع . وقد بدأ في كتابات فرنانديث فلوريت منذ هذه الفترة المبكرة من حياته ميله الى الفكاهة والسخرية وإن كانت تشيع في نثره أيضاً روح غنائية شعرية كانت من نتاج بيئته الجليقية الرطبة والخضراء .

وقد لزم فرنانديث فلوريت اسبانيا خلال الحرب الأهلية ، وكان يعنى الاتجاه ، فارتبط من الناحية الايديولوجية بالفريق المنتصر ، وظهر ذلك في كثير من رواياته ونصصه القصيرة التي اشتق موضوعاتها من الحرب أو الصراعات الحزبية التي سبقتها ، وسخر فيها سخرية لازعة من النظام الشيوعى الذى سيطر على اسبانيا انتصار « الحركة الوطنية » . ومن انتاجه المصور لهذه الناحية « جزيرة في البحر الأحمر Una isla en el mar rojo » (١٩٣٩) ، ثم « الرواية رقم ١٣ La novela numero 13 » (١٩٤١) . وفي الاولى لا يعنى بالبحر الأحمر ما يفهم من ظاهر التعبير ، بل هو معنى بحر الشيوعية الذى طم حتى أغرق كل أنحاء البلاد ، و بالجزيرة فيه تلك السفارات الأجنبية التي كانت آخر ملاذ يلجأ اليه الهاربون من النظام الشيوعى ، ولهذا فان الرواية تعتبر وثيقة حية لغامرات أولئك اللاجئين السياسيين وحياتهم القاسية في تلك السفارات .

(٤٠) نشرت أعمال جابريل ميرو الكاملة بين سنتي ١٩٤٥ و ١٩٤٧ ، ثم في ١٩٥٣ (دار نشر إيجار) ، وانظر عنه .
R. Vidal: Gabriel Miro, Le style et les moyens d'expression, Bordeaux, 1964.
Salvador de Madariaga: "Azorin", Gabriel Miro, 1922.

وتتملى الرواية بصور مريرة للجوع والخوف والارهاب وان كانت تلمع خلالها ومضات انسانية من الرقة والامل وتخفف من قسوة مشاهداتك الفكاهة الرقيقة التى ميرزت كاتبنا في كل انتاجه . اما « الرواية رقم ١٣ » فهى كذلك تتناول حياة اسبانيا تحت الحكم النسيوى ، ولكنها اقرب الى الدعاية السياسية التحيزة واقل قيمة فنية من سابقتها .

وقد نشر فرنالديث فلوريت بأخرة من حياته رواية اخرى تعتبر من اروع انتاجه وهى « متاعب المجر السرى رنج » Los trabajos del detective Ring « (١٩٦١) . وفيها سخرية بديعة من مغامرات هذا المجر السرى الانجليزى في اسبانيا الماركسية . ومحور الرواية هو ان جوادا انجليزيا من خيل السباق الاصابة كان قد فقد خلال الفوضى التى سببتها الحرب الاهلية . وانتدبت السلطات البريطانية ذلك المجر السرى النشيط « رنج » للبحث عن الجواد واستعادته ، اذ كان الحصان السعيد لازمة بالغة الخطر من لوازم هبة الامبراطورية البريطانية واسم بريطانيا العظمى . ويمضى المجر الهمام في بحثه المضنى بنشاط وهمة وتقدير للتعبة الكبرى (الملقاة على عاتقه ، وفى الوقت نفسه يبرود انجليزى اصيل ، اذ هو لا يلقى بالا الى ما يدور من حوله : الرجال يقتلون في عرض الطرقات ، والنساء تنتهك اعراضهن ، والأطفال يموتون جوعاً ، ولكن المجر الانجليزى لا يهتم شيء من ذلك ، فهو يواصل البحث عن حصانه ويتقصى اخباره حتى تظهر في النهاية الحقيقة الرهيبة : وهى ان الحيوان النفيس قد ذبح واكل لحمه الجائعون في غمرات الحرب ، بل واشترك معهم المجر « رنج » نفسه في التهام نصيب من لحمه (٤١) .



الجيل الطليعى :

رامون جومث دى لاسرنا :

في مستهل القرن العشرين يظهر جيل من الادباء في اسبانيا تواف الى النجديد ولكنه حائر لا يعرف الى ان ينتهى به طموحه الى الايمان بشيء لم يسبق اليه . وقد كان معظم هذا الجيل من الشعراء : شعراء بدأوا طريقهم متفرعين اما عن المدرسة الحديثة التى كان رائدها روبن داريو (توفى في ١٩١٦) او عن الرومانسية الجديدة مثل خوان رامون خيمينث (الحاصل على جائزة نوبل سنة ١٩٥٦) خلال المرحلة الاولى من حياتنا الشعرية .

هذا الجيل هو الذى عُرف في تاريخ الشعر الاسباني باسم جيل الطليعة Generacion de vanguardia ، وقد كان غنياً بشعرائه ، ولكن اثره في الفن القصصى اقتصر او كاد على شخصية واحدة تعد اكثر شخصيات الادب الاسباني المعاصر طرافة واثارة للاهتمام ، ونعنى به رامون جومث دى لاسرنا Ramon Gomez de la Serna (١٨٩١ - ١٩٦٣) . وكان من مفرد من اسرة كثر فيها المفكرون والكتاب . وكان غريب الأطوار متناقض الطباع كثيراً ما يخلد الى العزلة ، وان كان ملاحظاً دقيقاً لا يفتأ يقرب سير الحياة من حوله ، ثم لا يلبث أن يخرج من مخبئه ليختلط بالناس او يتردد على المنتديات الادبية او يواجه الجماهير في محاضرات غريبة تكون منصبته فيها كرمياً من كرامى « السيرك » الطائرة أو ظهر فيل أبيض أو ما أشبه ذلك من نوادره و « تقاليده » الغريبة .

(٤١) نشرت أعمال فرنالديث فلوريت الكاملة (ط - اجيلار) في مدريد سنة ١٩٤٥ - ١٩٤٧ ، وانظر عنه وعن فنه القصصى كتاب باليونيا برات : تاريخ الادب الاسباني ٥٥٤/٣ - ٥٥٦ ، وكتاب اتونيو ايجيسياس لاجونا ص ٤٨ - ٥٠ .

ورامون جومث دى لاسرنا مبتكر الوجدبد في الأدب الإسباني أطلق عليه اسماً ابتدعه ابتداءً هو « جريجرياس Gregueria » وهواسم لا سبيل الى ترجمته بشكل مقبول ، وقد ترجم الى الفرنسية بلفظ Criailleries والى الإيطالية بكلمة Schimazzi ، وهما ترجمتان لم يرضهما المؤلف . وهذا اللون الجديد جمل قصيرة لا يتجاوز كل منها سطراً ولا يربط بينها موضوع ، وهى تعبير عن فكرة أو خاطرة تمن للمؤلف ، وكثير منها لا يزيد على تشبيهات أو تعابير مجازية افتن في توليد صورها أو تلاعب فيها بالالفاظ على نحو يذكركنا بكثير من مقطوعات الشعر الأندلسي أو تلك القطع الصغيرة المترعة بالحكمة مما نراه في لزوميات إبي الصلاء المصري ، وإن كان الكاتب المديري لم يقصد الى هدف فلسفي أو وعظي ، وإنما كانت غايته فنية قبل كل شيء .

وكان جومث دى لاسرنا فياض القريحة ، آية في خصوبة الخيال والقدرة على الارتجال ، وكان مشاركاً في كثير من الفنون الأدبية فقد ألف للمسرح روايات اتجه فيها الى الرمزية ، وكتب كثيراً في النقد وهدداً هائلاً من التراجم والسير .

ومن أشهر أعمال رامون الروائية « الراسترو El Rastro » (وهو مسوق في مدريد القديمة خاص بالمعاديات والأشياء القديمة) (١٩١٨) ونجد فيها تصويراً رائعاً للأحياء الفقيرة في مدريد ، تصويراً يجمع بين دقة الملاحظة التي تجعله قادراً على تمثيل الواقع ، ولكن بغير أن يتحلل من هذه الشاعرية والفكاهة التي ترفدنا على نثره . ومن رواياته التي تدور كذلك في جو مدريد « مصارع الثيران كارانشو El torero Caracho » (١٩٢٦) ، وفيها صفحات بدیعة من أجملها وصفه لحفلة من حفلات المصارعة في حلبة مدريد الكبيرة ، وتتخلل هذه الصفحات تلك العبارات المجازية والتشبيهات الغريبة التي تشبه فن التمنعات والتي أصبحت العلم المميز لنثره .

وكان جومث دى لاسرنا قد هاجر الى أمريكا الجنوبية ، فاستقر في الأرجنتين ، ولكن صلته بمسقط رأسه مدريد لم تنقطع أبداً ، اذ ظل يراق مجلات العاصمة الإسبانية ومصحفها بمقالاته وقصصه وخسوطه حتى وفاته في بوينوس آيرس سنة ١٩٦٣ (٢٧) .



جيل سنة ٢٧ :

بعد ذلك الجيل الطليمي الذي ظهر في أوائل هذا القرن والذي تعددت اتجاهاته وتنافرت وإن كان يجمع بين رجاله التوق الى التجديد ، التفت ميول الإدياء الشباب في مذهب فنى متسق هو الذي اصطلح على تسميته ببجيل ٢٧ . والسبب في اختيار هذه السنة بالذات هو أن ظهور الحركة الجديدة كان مرتبطاً بالاحتفال الكبير الذي اقيم بمناسبة الذكرى الثوية الثالثة لوفاة الشاعر

(٢٢) عن رامون جومث دى لاسرنا انظر أعماله الكاملة التي يدرسه في مجملها ونشرها منذ سنة ١٩٥٦ . وانظر كذلك : M. Perez Ferrero: Vida de Romon, Madrid, 1935.

الاسباني **جونجورا** (١٦٢٧ - ١٦٢٧) . فقد تحول هذا الاحتفال الى مظاهرة أدبية حمل لواذها الشعراء الشباب ممن ولدوا قريبا من سنة ١٩٠٠ ، ومن بين هؤلاء شخصيات سيقد لها في هذا الميدان سطوع وتائق على مستوى عالى مثل فيديريكو غرسيية لوركا (١٨٩٨ - ١٩٣٦) . وقد كان شعار هذا الاتجاه الجديد هو « الفن الخالص » أو « الفن الفن » ومن أجل هذا كان تقويمهم الجديد لشخصية الشاعر جونجورا الذى كان في نظرهم أصدق نموذج للفنان الذى يعيش لفنه ويبدل كل جهد لتجويده وإتقانه .

وإذا كان أبرز اعلام هذا الجيل وأخذهم أممالاتهم الشعراء ، فإنه لم يخل أيضا من بعض الروائيين الذين أرادوا أن يطبقوا على فنههم الروائي نظرية « الفن للفن » محاولين أن يكتبوا ما دعوه « الفن القصصى الخالص » أسوة بـ « الشعر الخالص » . على أن نصيبهم من التوفيق كان أقل من أصحابهم ، ولم يستطيعوا أن يقدموا للفن الروائي ما قدمه زملاؤهم للشعر ، وقد نسي الآن أو كاد ينسى في اسبانيا المعاصرة كثير من انتاجهم الا من تطور بفنه الى اتجاهات أخرى .

وأول من يستحق أن يوضع على رأس هذا الجيل من الروائيين هو **بنجامين خارنيس** Benjamin Jarnés (١٨٨٨ - ١٩٤٩) الذى كان يصنع روايته كما لو كان ينحت تمثالا ، في محاولة طموح للوصول الى الكمال دون تفريط أو جزئية ، فالرواية لديه ينبغي أن تقوم على أساس فكرى يستعين عليه بالثقافة المتينة والإطلاع الواسع ، دون أهمال للشكل أو الأسلوب ، إذ يبالغ في التائق فيه وفي اختيار الألفاظ له على نحو يكشف عن الجهد المضنى والأناة الطويلة .

ومنهم كذلك الشاعر الروائي **أنطونيو اسپينا** Antonio Espina (ولد سنة ١٨٩٤) الذى نجد عنده ضربا من الرومانسية الجديدة تبدوصفة خاصة في روايته « لويس كاندېلاس » Luis Candelas (١٩٢٩) ، وهى سيرة قصصية لهذه الشخصية الطريفة نصف التاريخية نصف الأسطورية ، شخصية « اللص الشريف » الذى ألهم أخيلة أهل مدريد في القرن الماضى ، إذ كان يسرق الأغنياء ليعطى الفقراء .

ومن الروائيين الذين نسي اليوم انتاجهم أو كاد على قرب عهدهم **ليديسما ميراندا** Ledesma Miranda (١٩٠١ - ١٩٦٣) من مدينة المربة في أقصى جنوب شرقى اسبانيا . وكان في شبابه واقعا تحت نفوذ نظريات أورتيجا جامسيت في ضرورة تجريد الفن من ارتباطه بالاشياء والأشخاص حتى يقصد الفن لذاته . غير أن انتاجه المبكر في الثلاثينيات لم يجد قبولا كبيرا . ولكنه لم يلبث أن تفوق على نفسه حين بدأ يتلمس لنفسه أسلوبا خاصا يميزه ويعود الى طريق الفن الروائي الصحيح المتمثل في جالدوس وباروخا ، وذلك بعد سنة ١٩٣٩ . ومن رواياته التى لقيت نجاحا ملحوظا في الاربعينيات وأوائل الخمسينيات « المدينة أو قصص شخصيات قديمية » Almudena o historias de ciegos personajes (١٩٤٤) و « بيت الشهرة » La casa de la fama (١٩٥١) . والاولى محاولة لرسم صورة لمديري

(٢) **لويس دى جونجورا** Luis de Gongora (١٥٦١ - ١٦٢٧) شاعر من قرطبة كان من اعلام ما يسرف باسم العصر الذهبي . وقد كان يمثل طليعا جديدا في الشعر يقوم على أساس متين من الثقافة وأعمال الصنعة وتوجيهها الى أبعد حد حتى أنه يمثل الشاعر الذى يعيش خالصا لفنه . على أن هذا هو الذى أدى بلاجيال الأدبية التالية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الى الاعراض عن شعره حينما بدأت الأنواع الأدبية تزحف من الفن المحرق في الصنعة والزخرفة مما اصطلع على تسميته بالـ **barroquismo** غير أن أدباء القرن العشرين عدوا من جديد الى « اكتشافه » والتعبد بذهنه الشعري إذ عدوه سابقة للمبدأ المعروف بالفن للفن .

التي عرفها في شبابه المبكر ، وهي تذكرنا بتلك المشاهد الواقعية النابضة بالحياة مما رأيناه من قبل في روايات جالدوس ، أما الثانية فهي قصة أسرة غنية من « المربة » يتشتت أفرادها في دروب الحياة بعد أن ذهب المال وانقضت عرى المحبة والترابط بينهم . ويبدو في هاتين الروايتين مدى اهتمام ليديسما ميراندا بالصياغة وتبنيها للجريئات ، وإبقاع نثره البطيء وتحليله النفسي العميق للشخصيات ، والحقيقة أن روايات هذا الكاتب الذي لمع اسمه بشكل خاطف كانت تستحق خيراً من المصير الذي انتهت إليه .

ومن تلاميذ رامون جومث دى لاسرنا كاتبان نعدان أيضاً من جيل ٢٧ : **أولهما** البليسي **صمويل روس** Somuel Ros (١٩٠٥ - ١٩٤٥) الذي كان يُعد من المبشرين بمستقبل مرموق في عالم الرواية منذ أن أصدر مجموعة قصصه « بازار Bazar » (١٩٢٨) ، وقد بدأ في نشره المطبوع بطابع شعري واضح مدى تأثيره بأسلوب استاذة جومث دى لاسرنا ، بل كان من بين النقاد من فضله عليه . على أنه ظل خلال السنوات التالية يكتب روايات عقلية فكرية لم تصب نجاحاً بين الجماهير العريضة وإن لقيت اطراء كبيراً من جانب النقاد . وظل هذا شأنه طوال نحو خمس عشرة سنة حتى نشر في سنة ١٩٤٤ روايته « الأحياء والأموات Los vivos y los muertos » حيث يصور لنا الحياة اليومية للمقبرة . وقد استغل الكاتب هذا الموضوع الغريب لكي يحد لنا من زوار هذه المقبرة من الأحياء بأمالهم وأحلامهم وهواجسهم ونفاقهم . وفي الرواية سخرية من تلك المشاهد النبيلة التي تحمل الأحياء على ذكر موتاهم ولكنها لا تثبت أن تنبخر أو تبطل حينما تصطدم بمآل المصالح والمطامع والأوهام وفي غمار رغبات التكاثر والتظاهر والتفاخر . ومن جديد عاد اسم صمويل روس بهذه الرواية إلى الصف الأول من الروائيين ، ولكن الموت قضى مبكراً على هذه الملكة القصصية الكبيرة ، إذ اختصر فصره وهو في أوج اكتمال شبابه قبل أن يبلغ الأربعين .

وأما الكاتب الآخر فهو توماس بوراس Tomas Borrás (ولد سنة ١٨٩١ ولا يزال على قيد الحياة) وهو كذلك قصاص عبقلي النزعة مولع مثل استاذة بالتلاعب بالألفاظ مستعيناً في ذلك باقتدار عظيم على التصرف في اللغة ، كما أنه يمتاز على كتاب جيله بتدفق جعله آية في خصوصية الخيال وسبولة القلم ، فقد عالج كل ألوان الإنتاج شعراً ومقالاتاً ونقداً وسرحاً على اختلاف ضروبه من مأساة وملهة وأعمال مسرحية موسيقية وأوبريتات ورواية وقصة قصيرة . ولهذا فلم يكن غريباً أن يبلغ المطبوع من إنتاجه ألفي ألف سبعة وسبعين مجلداً ، عدا ما تنشره له المجلات والصحف اليومية من تحقيقات ومقالات سياسية . وقد كان توماس بوراس متطرفاً في ميمنته ، فاشترك بلسانه وقلمه في محاربة الجمهوريين اليساريين وتعرض من أجل ذلك لأضطهاد شديد ، وله روايات عديدة تنطق باتجاهه الأيديولوجي كتبها حول وصول الشيوعيين إلى السلطة وما ساد نظامهم في رأيهم فساد وارهاب وخنق للحريات واقتيالات جماعية ، ثم من الحرب الأهلية ، وما أعقبها حين تحولت اسبانيا إلى دكان وخراب . وأهم هذه الروايات « الكتابات الشيوعية في مدريد Checas de Madrid » (١٩٣٩) و « دماء الأرواح Madrid tenido de rojo » (١٩٤٨) ، و « مدريد مخضبة بالحمرة La sangre de las almas » (١٩٦٢) ، غير أن من عيوب توماس بوراس - فضلاً عن تحيزه الأيديولوجي والطابع السياسي الواضح لكثير من إنتاجه القصصي - أن رواياته الطويلة ثقيلة الهضم لا تفرى بالقرءاء ، فطاقاته الطبيعية لا تنفق وإبائها ، وإنما تتجلى فحولته وقدرته في القصة القصيرة التي يعد اليوم في طليعة كتابها في اسبانيا . بل أنه يصل إلى القمة في لون كاد يتفرد به هو ما يمكن أن يسمى بـ « الأقصوصة المركزة » التي يجعلها في عدة مطور قليلة ، وهو فن عسير لا يوجد اليوم من يتقنه من الكتاب بالاسبانية إلا الأرجنتيني **خورخي لويس بورخيس** Jorge Luis Borges .

ويشبه هذا الكاتب في نزعتة السياسية اليمينية الأرستقراطية المبردي **أجوستين دى فوكسا** Agustín de Foxa (١٩٠٣ - ١٩٥٩) وكان دبلوماسياً قضى بحكم مهنته كثيراً من سنى حياته خارج إسبانيا . وهو يُعد من أحسن نأثري السنوات الأخيرة في الأدب الأسباني ، فهو من أقدر من ملكوا زمام اللغة وأبرعهم في صياغة الأسلوب وأكثرهم اهتماماً باناقته وصقله وموسيقيته مشبهاً في ذلك طريقة فاي الكلان . ولعل قمة إنتاجه روايته « مدريد من بلاط الملوك الى الكتائب الحمراء Madrid, de Corto a Checa » (١٩٣٨) التي يصور لنسا فيها مدريد منذ آخر سنوات الملكية حتى الحزب الأهلية . وهو يهتم بإبراز الحياة السياسية واتجاهها في رأيه من الاناقة والوقار واحترام المؤسسات على عهد الملكية الى ذلك الطابع من التناقض والتضارب الذي غلب على النظام الجمهوري تحت مسحة من الاشتراكية الفكرية الرائثة ، وفي القسم الثاني من الرواية يتحدث عن انحدار الجمهورية الى الابتدال والسوقية من وراء شعارات الترهيج السياسي الرخيص ، وأخيراً يروى لنا في القسم الثالث تطوح البلاد الى هوة الحرب الأهلية بكل أهوالها ومجازرها الدامية . وتسرى في الرواية روح من السخرية لبدا رقيقة مغلفة ، ثم لا تزال تتصاعد مواكبة تصاعد الأحداث حتى تنتهي الى مرارة موجعة عند الحديث عن وقائع الحرب . غير أن تلك السخرية نفسها هي التي أضعفت الرواية وحرمتها من قوة الشحنة المأساوية التي كان يمكن أن تزيد من تأثيرها في النفس . والرواية قبل كل شيء تمثل الموقف الأيديولوجي لصاحبها ، فهو كما ذكرنا أرستقراطي ودبلوماسي مرتبط بالنظام الملكي ارتباطاً وثيقاً ، فنظره الى الحرب الأهلية تفلو من كونها نظرة متحيرة من جانب واحد ، ويستشف دائماً من سياقها أنها مكتوبة بلهجة السيد المتعالي الذي يتصنع العطف الأبرى وينظر الى الشعب والأمة من فوق .

ولا يسعنا ونحن في هذا العرض السريع لروايتي المنتهين الى جيل ٢٧ إلا أن نشير الى كاتب آخر كان ذا شخصية متميزة قوية ، وتعنى به **الباسكى لويس أنتوني دى فيجا** Luis Antonio de Vega (ولد سنة ١٨٩٨) . وكان على الرغم من مولده في بلباو في أقصى شمال إسبانيا مولماً بالعالم الأفريقي ، ف عاش سنوات طويلة في المغرب وعرف الشمال الأفريقي معرفة وليقة ، وأهم من ذلك أنه عرف كيف يفهم هذا العالم ويتجاوب معه تجاوباً صادقاً جعله من أكثر كتاب إسبانيا تحمساً لقضايا المغرب العربي ، واشتهر بمقالاته الملهبة التي كان يكتبها عن قضية الجزائر قبل الاستقلال مما أثار عليه سلطات الاستعمار الفرنسي ، وزار بعد ذلك مصر وبلاد الشرق الأوسط وكتب من مشكلاته كثير من المقالات المشبعة بروح الودعة والتقدير الخالص للأمة العربية .

وقد كان لويس أنتوني دى فيجا الى جانب عمله الصحفي والسياسي غزير الإنتاج في ميدان الرواية والأقصوصة . وكثير من نتاجه القصصى يتخذ مسرحه في ذلك العالم الذي أحبه وهوى اليه فؤاده : عالم المغرب العربي . وكانت رواياته الأولى في أوائل الثلاثينيات تحمل ذلك الطابع الفكري الذي وسم كتاب جيله ، ولكنه ظل يتخلل منه شيئاً فشيئاً مقترباً من الواقعية مثل رواية « حي الشفاه المصبوغة El barrio de las bocas pintadas » (١٩٥٣) ، وإن كان كذلك قد استهواه جو الأساطير والسحر والخرافات التي استمدته من معاشته لاهل القرى الصغيرة المغربية بما يؤمنون به من خرافات واعتقاد في كرامات أوليائهم ومعجزاتهم ، مثل رواية « أنا سرقت سفينة نوح Yo robé el arca de Noe » (١٩٥٠) (٤٤) .

والحقيقة ان عدد الروائيين الذين يمكن نسبتهم الى جيل ٢٧ كثيرين لا يصغرهم العدد ، غير أننا نكرر هنا ما لاحظناه من أن هذا الجيل لم يستطع ان يقدم روايتين على المستوى السابق (جالدوس ، باروخا ، اونايمونو فائ التكلان) ولا على المستوى الذى سيصل اليه الفن القصصى فى الأجيال التالية . فهذه الفترة تعتبر منطقة الى حد ما ، لا تفرها أسماء ساطعة التالى فى ذلك الميدان ، واظن ان لذلك سببين رئيسيين :

الأول هو ان التيار السائد على هذا الجيل كما ذكرنا هو الذى كان ينادى بمبدأ « الفن للفن » ، واذا كان هذا المبدأ قد صلح للشعر ونفخ فيه روحاً جديدة فإنه لم يكن ليصلح كثيراً للفن القصصى الذى ينبئ له ان ينبع من الحياة ويصب بعد ذلك فى الحياة . ولو ان القصة فقدت منذ البدء صلتها بواقع الناس وآمالهم وآلامهم لهوى الركن الرئيسى الذى يجب ان تقوم عليه ، ولو أنها فقدت عند المنتهى صلتها بجواهر القراء العريضة - وهم « مستهلكو » العمل الفنى القصصى - لأصبحت لونا من الترف يهدف الى امتاع أقلية من الخاصة . وكان هذا هو شأن الفن القصصى الذى عالجها ادياب جيل ٢٧ ، اذ أنتجوا لنا قصة « فكرية » او « عقاية » او « فنية » ، فلم تستطع ان تجد استجابة وقبولا من الجماهير . وادى هذا الى امراض من النتائج القصصى استمر وقتا غير قليل . وقد تنبه القصاص الاسباني ماكسي أوب Max Aub احد اعلام الفن الروائى ممن هجروا بلادهم بسبب اتجاههم السياسى الى هذه الحقيقة فربطها بالتيار الفكرى السائد خلال تلك السنوات والذى كان علمه المبرز أورتيجا جاسيت Ortega y Gasset صاحب نظرية « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (٥) فقال فى عبارة قد يكون فيها بعض المبالغة وان كانت قد أصابت مفصل الحقيقة :

(٥) غوسيه أورتيجا جاسيت José Ortega y Gasset (١٨٨٢ - ١٩٥٥) هو أبرز مفكرى اسبانيا وفلاسفتها فى العصر الحديث . وهو الذى يمثل انتفاخ الفكر الاسباني الحديث الى عالم الثقافة الأوروبية ولا سيما بالفلسفة الألمانية التى لعلها منذ سنوات دراسته فى ألمانيا . وليس لأورتيجا جاسيت مذهب فلسفى كامل متكامل موحد ، ولكن له عددا هائلا من المقالات تناول فيها كل قضايا عصره وجيله سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية . وكان فى نظمه الى اصلاح اوضاع بلاده يسمي الى ربطها بالتطور الفكرى السائد فى أوروبا وفى ألمانيا بصفة خاصة . ولأورتيجا آراء كثيرة جذيرة بالنظر حول الفن وفلسفة الجمال . وقد اودع كثيرا من آرائه كتابه الذى نشره بعنوان « تجريد الفن La deshumanizacion del arte » (١٩٢٥) . وهو كتاب باشر ناولنا كثيرا على جيله والأجيال التالية . ونظريته فيه تقوم على أن الفن ليس الا شيئا عابرا يرتبط بال لحظة التى يؤلف فيها العمل الفنى ، والفن العظمى فى نظره هو الذى يقصد الفن لادائه دون ان يكون للحجج الانساني الحبيب به اذى نفوذ عليه . ومن الواضح ان هذه النظرية كانت رد فعل ضد تيار الواقعية الذى كان سائدا فى ايامه ، ولم يكن لأورتيجا يخفى احتقاره لما كان يعنى بالفن الواقعي ويعدّه ابتدالا للفن والتجديد الى السوفية . وكان أورتيجا فى هذه النظرية حول لفظة الفن منطقيا مع نفسه ، متسقا مع آرائه السياسية والفكرية ، اذ كان يرى ان الحكم الصالح ينبئى الا يكسون فى أيدي الجماهير التى تزعم بطبيعتها الى الفولالية ، بل فى يد أقلية او « نخبة مختارة » . وهو يرى ان السبب فى تخلف اسبانيا عن سائر بلاد أوروبا هو انها كانت تنقصها على طول تاريخها تلك « الأقلية المختارة » . والفريق فى فلسفة أورتيجا الجمالية ان آراءه حول « الفن البارد » قد التفت بعيدا « الفن للفن » الذى نادى به شعراء جيل ٢٧ متطهين قلوبهم فى ذلك الشاعري جونجورا الذى احتفلوا بذكرى وفاته فى تلك السنة ، مع ان أورتيجا عبر بهذه المناسبة عن احتقاره لذلك الشاعر منقاد بما سماه « ابتداله الرئى » . من أورتيجا جاسيت وفلسفته الجمالية انظر كتابه الذى اشرنا اليه « وانظر بصفة خاصة :

J. Ferrater Mora: Ortega y Gasset, -1956.

« أن أورتيجا جاسيت هو التسلول الأول عن خلو اسبانيا من القصصيين خلال السنوات المنحصرة بين ١٩٢٠ و ١٩٤٥ ، إذ أنه هو الذي أوقف تيار الواقعية في الأدب الإسباني (٤١) .

والعامل الثاني هو هجرة كثير من الروائيين والقصصيين الشباب ممن كانوا معقداً الأمل في إبانهم إلى خارج اسبانيا لأسباب سياسية في الغالب ، إذ كان معظمهم من الجمهوريين أصحاب الاتجاهات اليسارية . وقد أدى اشتعال الحرب الأهلية وانتصار قوات اليمين فيها تحب قيادة الجنرال فرانكو إلى أن خرجوا من بلادهم طوعاً أو كرهاً . وكثيرون من هؤلاء كانوا لا يزالون في بداية الطريق لم تنضج ملكاتهم بعد ، أو كانوا قد نشروا روايات لم تلق حظاً كبير من النجاح ولم تلفت إليهم نظر النقاد بشكل كاف ، ثم تفتحت مواهبهم وآت أكلها بعد ذلك في مهاجرهم بعيداً عن اسبانيا . وأكثر هؤلاء ممن ولدوا في مطلع القرن فكانت أعمارهم عند ظهور الجيل الذي هو موضوع حديثنا بين العشرين والثلاثين ، وقد انتمى بعضهم في مستهل حياته لذلك المذهب التجريدي أو مذهب « الفن للفن » ولكنهم بحكم تصاعد انتماءاتهم السياسية والاجتماعية وانماجهم في مشكلات بلادهم أخذوا يعدلون شيئاً فشيئاً عن ذلك المذهب متطوِّرين بفنهم القصصي تطوراً ملحوظاً ، ارتفع به إلى مرتبة عالية من النضج والاكتمال . ونذكر من هؤلاء بصفة خاصة **أرتورو باريا** (ولد سنة ١٨٩٧) و **ثييسر لوكونا** (ولد في سنة ١٩٠٠) و **رامون سسترو** (ولد في ١٩٠٢) و **معاكي أوب** (ولد في سنة ١٩٠٣) و **فرانسيسكو ابالا** (ولد في ١٩٠٦) . على أننا سوف نكتفي هنا بهذه الإشارة ونرجى التحديث عنهم إلى مكانه اللائم .



خوان أنتونيو لوثونيجي :

قبل أن نتحدث عن الحرب الأهلية الأسبانية أكبر هزة عنيفة تعرضت لها اسبانيا بعد انقضاء الثلث الأول من هذا القرن - ومدى آثارها العميقة في الفن القصصي الإسباني - نود أن نشير إلى شخصية هذا الروائي القل الذي لم يرتبط باتجاه معين ولم ينتم إلى مدرسة محددة الطابع والذي يعتبر في اسبانيا المعاصرة أعلى قممها في ميدان الفن الروائي .

ولد **خوان أنتونيو لوثونيجي** Juan Antonio Zunzunegui مع مولد القرن العشرين في سنة ١٩٠١ في بلدة بورتوجاليتي (التابعة لبلباوي إقليم الباسك) ، فهو إذن بلدي لاوانونو وباروخا الذي يعتبره كثير من النقاد حامل لواء الرواية من بعده .

وقد كان أول ظهور لوثونيجي على مسرح الحياة الأدبية في سنة ١٩٢٦ حينما نشر مجموعة من الألواح القصصية (ولا نقول القصص) بعنوان « مشاهد من حياة بلباو Vida y paisaje de Bilbao » ، وهو عمل ليس قصصياً بمعنى الكلمة وإنما هو أشبه بذلك اللون الأدبي الذي يتحرى تصوير المناظر والمجتمع والذي كان ممهداً لظهور الأدب الواقعي . على أن هذا العمل المبكر لكاتبنا كان أشبه بارهاص لما سيكون عليه فنّه القصصي ، فنحن نجد فيه صوراً ونماذج بشرية كأنها هي تخطيط مبدئي لأعمال قصصية مستقبلية . وفي سنة ١٩٣٥ ينشر مجموعة قصصه القصيرة « ثلاثية في واحد أو الثرف الرفيع Tres en uno o la dichosa honra » التي تلفت النظر إليه بقوة ، ونراه هنا من جديد يعالج موضوعات مستمدة من بيئة بلده بلباو مع اهتمام

(٤١) هذا قول الناصي أنتونيو إيجيسياس لاجونا في كتابه « إشار إليه من قبل ص ٣٢٤ » .

خاص بالنماذج البشرية ذات الأطوار الغريبة أو معالم الشذوذ الواضح الذي يكاد يعس حدود الجنون . وربما استطعنا ان نتلمس في بعض هذه الاقاصيص تائر المؤلف باوناموتو ورامون جومت دي لاسرنا ولا سيما في لغته التي تحفل بالاستعارات والصور المفاجئة غير المألوفة ، كما يمكن ان نربط بعض شخصياته قصصه بمثيلات لها في قصص بيرانديللو التي تضيع فيها الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم ، وكذلك بقصص الروائي والناقد الايطالي أيضاً « بونتمبيلي » (٤٧) .

على ان لوثونيجي يقدم بعد ذلك في سنة ١٩٤٠ على معالجة الرواية الطويلة بعد هاتين المحاولتين المتواضعتين ، فينشر رواية « El Chipichandle » (وهذا اللفظ هو التحريف الذي يجرى على السنة هوام أهل بلباوللفظ الإنجليزي Ship-Chandler أى السفينة التي تزود البواخر بالوقود) ، ولعلها من أجود انتاج هذا المؤلف . وفيها يعود بنا الى التقليد الروائي القديم الذي كان قد اضمحل وشحبت ألوانه منذ أيام جالدوس وباروخا . بل نجد فيها عودة الى تقليد قصصي اسباني اقدم من هذا بكثير : هو « الرواية البيكارسكية » التي كانت من اول مظاهر النهضة القصصية في القرن السادس عشر . فبطل هذه الرواية محتال يستعين على كسب رزقه باصطناع كل حيلة ممكنة في بيئة ميناء بلباو المائج بالبواخر وسفن الصيد وبين رجال الأعمال والمتهمدين والنشالين والمصموس واصحاب الحانات . وهو في اثناء ذلك يرسم لنا صورة اخاذة لمناظر المدينة وبحرها وارصفتها ، صوراً تشيع فيها سخيرة رقيقة . والمؤلف يفضي في قصص مغامرات هذا البطل في مختلف اوساط المدينة البحرية حتى يوصله في النهاية الى ان يصبح حاكماً .

ويكاد ابرز انتاج لوثونيجي الروائي ينحصر في سلسلتين كبيرتين : الاولى تضم الروايات التي صور بها لنا الحياة في بلدة بلباو والتي يكملها بعد الرواية التي اشرنا اليها : « قصص واسمار من خليجنا Cuentos y patranas de mi ria » و « سفينة الموت El barco de la muerte » (١٩٤٥) و « القرحة La ulcera » (١٩٤٨) و « الانفلاس La quiebra » (١٩٤٧) ، والثانية هي التي تدور أحداثها في مدريد ، ومن اول حلقاتها « فيران السفينة Las ratas de barco » (١٩٥٠) ، حيث يصور لنا مدريد اثناء الحرب الأهلية ، ثم « الحياة كما هي La vida como es » (١٩٤٥) ، وتكملتها « الحياة تستمر La vida sigue » (١٩٦٠) . وفي هذه السلسلة وصف لنا قاع مدينة مدريد واحياها الفقيرة ونشالها ومجرميها في واقعية عارية . هذا الى عدد آخر من الروايات التي قدمنا فيها قطاعات مختلفة من مجتمع العاصمة .

ونلاحظ في كل هذا الانتاج ان البناء الروائي عند لوثونيجي متكامل متين يخضع لمفهوم التقليدي للرواية ، واذا كانت قدرته في الكتابة القصصية تعلو على مستوى الشك فان أسلوبه هو الذي يترك مجالاً فسيحاً للتواخذة ، وانما يرجع ذلك الى ما كان يبذله من جهد في التفرد بأسلوب خاص به ، فهو ليس من طراز الكتاب العفويين الذين يكتبون بلغة الحديث اليومية . والواقع ان الاسراف في استخدام لغة الشوارع - مهما قيل في تبريره من التزام الواقعية - امر لا بد ان ينتهي بأسلوب الكتابة الى الابتذال السوقي ، فالرواية اولا وقبل كل شيء ادب ،

(٤٧) ماسيمو بونتمبيلي Massimo Bontempelli (١٨٧٢ - ١٩٦٠) من اشهر النقاد والقصصيين الايطاليين المعاصرين . ويعتبر رائد مذهب جديد في الفن القصصي كان رد فعل ضد الواقعية الطبيعية من جهة وفسد حركة « الواقعيين » التي ظهرت في اقطاب الحرب العالمية الاولى من جهة اخرى ، اما هذا المذهب الجديد فيمكن ان ندعوه ضرباً من « الواقعية الشعرية » اراد بها ان يكتشف عالم ما تحت الحقيقة في الطبيعة نفسها .

ولا بد أن يُستخدم فيها أسلوب أدبي يعلو على لغة الكلام العادية. كان هذا هو مفهوم ثونونجي من أسلوب الكتابة ، ولكنه كان أدبيا ينتمى الى افليم لم يعرف أبداً بحبه للبلابية المتكلفة ، ولهذا فقد كان عليه في طموحه الى اصطناع أسلوب مميز أن ينتهج طريقاً آخر : هو التدقيق والافراط في الوصف ، واستخدام كثير من المصطلحات الفنية المتعارف عليها بين المهنة أو تلك حسب الموضوع الذي يتناوله في قصصه ، فهو إذا تحدث عن عمال الارصفة أو بحارة السفن أو الصيادين أو البائثين أو مصارعى الثيران أو النشالين استلج في الحديث عن اعمالهم بلغتهم ومستخدماً كلماتهم على نحو يجعل من العسير على غير العارف بعملهم فهم ما يقولون . وهذا هو ما جعل روايات ثونونجي تكاد تكون مستعصية على الترجمة . وبالفعل نجد أن المترجم من انتاجه اقل مما ترجم لقصاصين اقل منه مكانة . بل انه في كثير من الأحيان يرى نفسه مضطراً الى أن يشفع الكلمة الغريبة بشرح يقربها للقارئ ، وهو شيء لا يستلج في الاسلوب القصصى ، كما أن غرامه بالتدقيق والتفصيل يحمله دائماً على تطويل رواياته الى حد يجاوز صير القارئ احياناً ، وكأنه كان يفرض على نفسه أن يكون الحد الأدنى لكل رواية من رواياته ستمائة صفحة . ولعل هذا هو الذى حرم انتاج ثونونجي من لكون كانت مقفوره وطاقته الإبداعية قليلة بأن توصله فيه الى القمة : ونعني به ميدان القصة القصيرة ، فمن المؤسف أن انتاجه فيها قليل ، ولكن هذا القليل على أعلى مستوى من الجودة . على أن ثونونجي بدا يتخلص من عيب التطويل ولا سيما في رواياته التي كتبها بعد سنة ١٩٥٠ ، إذ نراه يعمل فيها على تشذيب عباراته وتركيزها كاسباً بذلك لعمله القصصى حبكة آمنة وترابطاً أشد .

خوان انتونيو ثونونجي على علامته وبكل مزاياء وعيوبه من اعظم القصصيين في عالم الاداب الاسبانية المعاصر . وقد غلا فيه بعض المحبين به فضله على جالدوس وباروخا ، وإذا كان في هذا الحكم بعض المبالغة فإنه لا شك في طاقته الخلاقة وفي أنه يستحق المكان البارز الذى يحتله اليوم في عالم الادب الاسبانى . وقد أتي الاعتراف الرسمى به في سنة ١٩٦٢ حينما منح جائزة الدولة في الادب . ومن المفارقات الطريفة ان الرواية التي نال بها هذا التقدير كانت بعنوان « الجائزة El premio » ، وفيها سخر أبلغ سخرية من الأوساط الادبية في اسبانيا ومن الأجهزة التي تقوم بمنح الجوائز الادبية (٤٨) .



الحرب الأهلية الإسبانية

وآرها في الفن القصصى :

قبل أن نتحدث من مدى انعكاس الحرب الأهلية الإسبانية على الفن القصصى وآثرها في تطوره ، علينا أن نلاحظ أن الحروب الأهلية ليست جديدة في تاريخ الشعب الاسبانى ، بل أن الحرب الطويلة التي شغلت كل تاريخ اسبانيا في العصور الوسطى بين الاسلام والمسيحية إنما كانت الى حد ما ضرباً من الحروب الأهلية ، فقد كان كل من الجانبين يعتقد أنهم أحمل البلد الحقيقين وأن الآخر هو الدخيل ، وكان الصراع بينهما صراعاً بين مفهومين مختلفين للحياة . وكذلك كانت الحرب الأهلية الإسبانية الأخيرة صداماً بين مفهومين متفايرين ما زال يتصاعد حتى انتهى الى هذا القتال الدموى المرير الذى فرق أحياناً بين أفراد الأسرة الواحدة .

(٤٨) حول خوان انتونيو ثونونجي انظر باليوننا برات ٧٦٦ - ٧٧١ ، والفصل القصصى له في كتاب ايوغينيديو دي نورا من الرواية الاسبانية المعاصرة ، وكتاب انتونيو ايجليسياس ص ١١٢ - ١٢١ .

وكانت أحوال اسبانيا بعد هزيمتها وتصفيها امبراطوريتها فى سنة ١٨٩٨ على درجة بالغة السوء ، ولكنها على الرغم من ذلك ردت الى الساسة الاسبان وميهم فاقنعتهم بضرورة انتهاز سياسة ديمقراطية متحررة . غير ان اسبانيا لم تكن على اهبة لذلك التحول الفكرى ، ولم تكن الحياة الديمقراطية قد رسخت جذورها فيها ، فضلا من ان المحافظين التقليديين ، كانوا لا يزالون قوة لها ثقلها ووزنها ، وكاثوا لا يرون او لا يريدون أن يروا أن السبب فى تدهور اسبانيا وتخلفها إنما كان خضوعها خلال قرون لحكم مطلق لسانده الكنيسة الكاثوليكية ، بل كانوا على العكس يعمرون ذلك الى ما بدأ يتسرب الى بلادهم من أفكار متحررة « ثورية » اتهم من جيرانهم الاوربيين . ولم تفلح الحكومات المتحررة بعض الشيء التى اعقبت كارثة ١٨ و استمرت خلال السنوات الاولى من القرن العشرين فى التوفيق بين الطائفتين المتنازعتين : المحافظين والاحرار ، بل كان الحوار بينهما لا يلبث أن ينتهى الى مظاهرات غوغائية واضطرابات دامية وقتال فى الشوارع . وأخيرا رأت الملكية أن تضغط حداً لذلك ، فأسندت الحكم الى شخصية قوية تحكم البلاد بيد من حديد . وهكذا تمر على اسبانيا مرحلة السنوات السبع المعروفة باسم « دكتاتورية الجنرال بريمو دي ريفيرا Primo de Rivera » (١٩٢٢ - ١٩٣٦) ، وإذا كانت الدكتاتورية قد استطاعت أن تعيد النظام وتقوم ببعض الإصلاحات فى البلاد فإن الشعب قد ضاقت فى النهاية بذلك الحكم المطلق وبحججه على الحريات . وأخيرا استجاب الملك الفرنسي الثالث عشر لرغبات الجماهير ، فعزل الجنرال بريمو دي ريفيرا ، ووصل الاحرار الى الحكم وأحرزت الأفكار الجمهورية انتشاراً واسعاً بين الشعب مما انتهى الى سقوط الملكية وإعلان الجمهورية فى السنة التالية على نحو سلمى هادئ ، وبدأ أن اسبانيا مقبلة على السير فى طريق الديمقراطية الحقة ، غير أن المحافظين الرجعيين كانوا يترصدون بالنظام الجديد الدوائر ، وقدم لهم الجمهوريون من جانبهم ذريعة للتمرد والثورة بترايخيم فى الحكم واغضابهم من الاغتيالات والاضطرابات التى تعرض لها معارضوهم . واستمرت هذه الفوضى حتى أعلن الجنرال فرانكو ثورته فى سنة ١٩٣٦ واجتاح مضيق جبل طارق (إذ كان قائداً للقوات الاسبانية فى شمال المغرب) معلناً الحرب على الجمهورية . وهكذا انقسمت اسبانيا الى مصسكين : مصسك المحافظين الكاثوليكين الملكيين (بفر ملك) ومصسك الجمهوريين الذى كان اتجاهه اليسارى يتزايد بتصاعد الأحداث حتى تحول الى شيوعية حمراء . ووجدت الدول الأجنبية فى هذا التمزق فرصة سانحة للتدخل ، فالتقت روسيا السوفيتية ودول اوربا الغربية « الديمقراطية » مثل إنجلترا وفرنسا بعد الجمهوريين ، بينما أعانت فرانكو وامدته دولنا المحور : ألمانيا النازية وإيطاليا الفاشية . ثم انتهت هذه الحرب القاسية الى ما نعرف : الى انتصار فرانكو وتولية رئاسة الدولة الاسبانية منذ سنة ١٩٣٦ حتى اليوم .

وقد كانت الحروب دائماً - والحروب الأهلية بصفة خاصة مجالاً رحباً خصيباً لتفتح المواهب القصصية . كان هذا هو شأن الثورة الشيوعية والحروب الأهلية التى دارت فى ظلها ، فقد انتجت لنا أدباً قصصياً كثيراً يكفى أن نشير من أملائه الى **بورييس باسترنالك** (١٨٩٠ - ١٩٦٠) و **ميخائيل شولوخوف** (ولد فى ١٩٠٥) ، وكلاهما حصل على جائزة نوبل : الأول فى ١٩٥٨ والثانى فى ١٩٦٤ . وكذلك الأمر فى الثورة المكسيكية التى أخرجت لنا نفراً من أعظم الروائيين مثل **ماريانو أوليلا ومارتين لويس فزقان** . ولهذا فقد كان من الطبيعى أن يترتب على الحرب الأهلية الاسبانية فيض من الأدب القصصى ، بل أن ذكرى هذه الحرب ما زالت حتى اليوم توحى بمزيد من الأعمال القصصية الرائعة .

تقد أوجت الحرب الأهلية الإسبانية بكثير من الأعمال الروائية للأجانب الذين اشتركوا فيها أو شهدوها من قريب أو بعيد ، ونذكر منهم **ايرنست هيمنجواي** ، و **جون دوس باسوس** ، و **انثوني مالرو** ، و **جان بول سسارتي** ، و **أليساندرو نوبوج** على سبيل المثال لا الحصر . أما الكتاب فقد احدى منهم الناقد **ابجيسياس لاجونا** - وهو يعترف بأنه لم يستقص كل الأسماء - مائة وستة وثلاثين كتاباً من بينهم خمسة وأربعون من كتاب المهجر . والذين اقتصروا في كتاباتهم على وصف أحداث الحرب فقط بلغ عددهم أربعة وسبعين كتاباً من بينهم ستة وخمسون من الذين ظلوا في اسبانيا وثمانية عشر مهاجراً (٤٩) .

ومن الواضح أننا لا نستطيع في هذه الدراسة الإلمام حتى ولو بشكل موجز بهذا العدد الضخم من الأعمال القصصية ، ولهذا فأننا سوف نكتفي ببيان بعض الخطوط العامة لانتاجات هذه الأعمال والتنويه ببعض الكتاب المثلين لها .

وإذا كانت الحرب الأهلية كما ذكرنا صراعاً بين مفهومين أيديولوجيين متناكرين فإن الفن الناتج عنهما كان لا بد له كذلك أن ينقسم إلى وجهتين كل منهما تنظر إلى الحرب من زاويتها : بين الكتاب الذين بقوا في اسبانيا بعد الحرب الأذكاء من الفريق المنتصر أو على الأقل الحايدين ، والكتاب الذين تركوا اسبانيا طوعاً أو فراراً بحكم انتمائهم إلى الفريق الخاسر ، وقد استقر هؤلاء في مهاجرهم الأوروبية (فرنسا ، الاتحاد السوفيتي ، إنجلترا) أو الأمريكية (الولايات المتحدة أو مختلف جمهوريات أمريكا اللاتينية) .

وطبعاً أن تفصل بين الفريقين هوة شحيحة زادها مع الأيام جهل كل منهما بالآخر ، ولكن السنوات الأخيرة شهدت تقارباً بينهما ، فقد سمح نظام الحكم القائم في اسبانيا ببودة بعض المهاجرين إلى البلاد ، وتراخت قبضة الرقابة ، فصرحت بأعادة طبع الأعمال الأدبية التي كتبها المهاجرون في اسبانيا نفسها ، وأخلدت جلدوة القصد المتبادل في الخبو وأن لم تخدم تماماً حتى اليوم .

ولو قارنا بين الأعمال القصصية للفريقين ، فأننا نلاحظ أن كتابات المهاجرين أكثر اهتماماً بتعمق المشكلات الاجتماعية التي تولد عنها الانفجار ، ولكن المראה أشيع فيها ، وهي أكثر تحيزاً واضطراباً بالصيغة الحزبية مما جعل انتاجهم الأدبي مشحوناً بالعنف والعصبية ، كذلك نلاحظ أن معظم كتاب المهجر كانوا يتسمون بدائية حملتهم على أن يجعلوا أنفسهم دائماً محاور ندور حولها كتاباتهم ، مودعين إياها ما يشبه أن يكون دفاعاً عن تصرفاتهم الشخصية أو تقديماً لحساب من أعمالهم . والواقع أن أولئك المهاجرين كانوا يحتاجون إلى وقت طويل حتى يعودوا إلى التكيف بظروف الحياة الجديدة في مهاجرهم ، وحتى تأخذ جراحات أنفسهم في الاندمال . ولقد أمضى بعضهم نحو ثلاثين سنة في الخارج يجترون الآلام ويفتدون بذكراتهم الماضية دون أن يلقوا بالا إلى ما أصاب اسبانيا من تطور خلال السنوات الماضية حتى كان ساعة التاريخ قد وقفت بهم عند سنة ١٩٣٩ .

أما فريق الكتاب الذين ظلوا في اسبانيا فأنهم كانوا بوجه عام أكثر اعتدالاً في نظرهم وحكمهم على الحرب وأن كانت حزبيتهم أيضاً واضحة في انتاجهم الذي انعقب نهاية الحرب بشكل

مباشراً ، ولكنهم أخذوا شيئاً فشيئاً في تقدير وجهة نظر خصومهم الجمهوريين وتصحيح أفكارهم عن مثاهم وأكرامهم والنظر الى تلك الحرب نظرة متكاملة تحاول تلمس الحقيقة بعيداً عن الحزبيات المتطرفة . غير أنه من المثير أن نطالب أولئك الذين خاضوا الحرب واكتسبوا بنارها مقاتلين سواء من هذا الجانب أو ذاك أن يكونوا مجردين تماماً من العصبية والهوى ، ولهذا فقد كان الحكم العادل هو ما ينتظر من ذلك الجيل الذي لم يحارب ولكن صور الحرب وأهوالها قد انطبعت في أذهانهم ، أمضى هؤلاء الذين كانوا في سن الطفولة عند نشوب الحرب ولم يعد يعينهم الآن من أمرها من هو الظافر ومن هو المنهزم وإنما يدركون فقط بشاعة تلك الحرب التي مرت أوصال وطنهم وأنزلت أهوالها بالشعب جميعاً دون تفرق بين زرقة وحمرة . هذا الجيل الأخير هو الذي استطاع أن يقدم لنا في إنتاجه الأدبي من الحرب الأهلية أعمالاً أكثر انجذاباً الى الإنصاف ، وأعمق نبضا بالإنسانية التي تسمو على الشجع والاحزاب ، وأرق شعوراً أزاء البلوى تصيب الصديق والعدو على حد سواء ...

ولهذا فانه يمكن تصنيف الذين عالجوا موضوع الحرب الأهلية في نتاجهم القصصي في ثلاث مجموعات :

الأولى : طائفة القصاصين الذين كانوا رجالاتنا صيحين وكتاباً على حظ من الشهرة في وقت نشوب الحرب ، وهم الذين ولدوا قبل سنة ١٩٠٠ وبمعدا الى نحو سنة ١٩١٠ .

والثانية : الذين كانوا شباباً عند قيام الحرب فاشتركوا فيها منخرطين في صفوف هذا الفريق أو ذاك ، وهم الذين ولدوا فيما بين سنتي ١٩١٠ و ١٩٢٠ .

والثالثة : الذين أدركوا الحرب ولكنهم كانوا أيامها أطفالاً فلم يسهموا في أحداثها ولكنهم ذاقوا ويلاتها من جوع وحزن أو فقد لأبائهم وأفراد من أسرهم .

أما الطائفة الأولى فيتميز بها كثير ممن سبق لنا الحديث منهم في أثناء الكلام عن الفن القصصي الأسباني قبل الحرب الأهلية ، والـ 'ينتمى أيضاً بعض كتاب المهجر ممن كانوا قد أبدوا الجمهورية وقاتلوا في سبيلها ثم اضطروا الى الهجرة بعد فشل قضيتهم .

وأما الطائفة الثانية فتضم الروائيين والقصصيين الذين حملوا لواء هذا الفن بعد الجيل السابق في اسبانيا حتى اليوم ، إذ تتراوح أعمارهم اليوم بين الستين والخمسين ، ولهم الطائفة الثالثة من بدأت أقدامهم تتوطد في ميدان الكتابة القصصية في الخمسينيات . وإذا كان المنتسبون الى الطائفة الثانية لهم الفضل الأكبر في تجديد الفن القصصي في اسبانيا وفي معالجة موضوع الحرب الأهلية معالجة أقرب الى الموضوعية وأبعد عن التحزب فإن الجيل الأخير لم يعد يلقى بثقل اهتمامه على أحداث الحرب نفسها وإنما على مشكلات ما بعد الحرب فضلاً عن أن افقه قد اتسع فلم يعد مرتبطاً بتلك المشكلات وحدها ، وهذا أمر طبيعي إذا قدرنا أن الفراغ الزمني بين أفراد هذا الجيل والحرب أخلق الاتساع بصورة مطردة .

الحرب الأهلية في أدب كتاب المهجر :

يستحق كتاب المهجر الجمهوريون منا وقفة قصيرة ، وهم كتاب اختلفت حولهم الآراء اختلفاً جديراً بحسب الأهواء السياسية . أما في اسبانيا فقد ظل أدبهم محظوراً بعد من المنوعات ، وأدى هذا الى جهل أوساط الشباب المثقف بنتاجهم واستخفاف الأدباء الكبار المرتبطين بنظام الحكم

بهم . على أن السنوات العشر الأخيرة قد شهدت بعض « الانفتاح التحرر » فلم تعد السلطات الإسبانية متمسكة بسياسة التشدد أزادهم ، فقد سمحت بدخول الكثير من كتبهم المطبوعة في الخارج ، بل أنها سمحت أيضاً بإعادة طبع بعضها في داخل البلاد ، وأخذ جمهور القراء يتعود على القراءة لهؤلاء الأدباء والاعتراف بما في كتاباتهم من قيم . أما في خارج إسبانيا فقد بالغ النقاد الكارهون لحكم فرانكو في تقدير قيمة هؤلاء الأدباء ، واشتط بعضهم فاعتبروهم الممثلين الوحيدين للأدب الإسباني المعاصر ولم يقيموا وزنًا لمن يكتبون اليوم في إسبانيا . والذي يقتضيه الإنصاف هو أن ننظر مثل هذا الغلو لا في الرفع من شأنهم ولا في الانتقاص من قدرهم . فالعدل دائماً في مكان وسط بين الإفراط والتفريط .

ولعل أكبر شخصيات كتاب المهجر **هروامون سندر Ramon Sender** الذي ولد في إحدى قرى « وشقة » في سنة ١٩٠٢ . وكان اسمه قديماً في الأوساط الأدبية قبل الحرب برواية « **امام Imam** » المستوحاة من الحرب التي دارت بين الجيوش الإسبانية والثائر المغربي عبد الكريم الخطابي . وأما في المهجر فقد ألف روايات ومجموعات من القصص القصيرة حول الحرب الأهلية ، فضلاً عن مقالات وكتب سياسية الطابع ، والواقع أننا لا نستطيع أن نولي حديثه عن أحداث الحرب ثقة كاملة ، لا لتحيزه الحزبي فحسب ، بل لأنه لم يحمل السلاح في المعارك ، إذ كان - شأنه كشأن القصاص الأمريكي هيمنجواي - يرى المعارك من بعيد . ومع ذلك فإن له روايات رائعة صور فيها المأساة المترتبة على الحرب وما كان يؤدي إليه ذلك الصراع بين الآخرين من إطلاق الفرائد الكاسدة وتحويل القتالين من كلا الطرفين إلى طغمة من الوحوش . ومن هذه الروايات « صلاة على روح فلاح إسباني Requiem por un campesino español » و « الملك والملكة El rey y la reina » (١٩٤٩) وفيها يصور حياة مدريد في ظل الحكم اليساري قبل اندلاع الحرب ، و « الجلال اللطيف El verdugo amable » . وقد عرف سندر في كتاباته - على الرغم من اتسمائه السياسي والإيديولوجي - كيف يختار دائماً لقصصه مواقف ثورية أو قتالية تسمو بالنسائيتها على النزعات الحزبية أو الإقليمية الضيقة ، بحيث يتجاوب معها القارئ مهما اختلفت وجهة نظره من تلك التي يدافع عنها الكاتب . وهذا هو ما جعل لأدبه قيمة تتجاوز حدوده القومية وترفعه إلى مستوى عالمي .

والكاتب الثاني الذي يعد في طبقة سندر هو **ماكس أوب Max Aub** (ولد سنة ١٩٠٣) وكان قد عرف في إسبانيا في أواخر العشرينيات كاتباً مسرحياً من كتاب الطليعة الشباب ، ثم ألجأه وقوفه في صف الجمهوريين إلى الهجرة ، فعاش فترات في حياته في روسيا والولايات المتحدة والبرجنين والكيبك . وهو لا يزال في منفاه مضرباً عن العود إلى وطنه حتى بعد أن رفع الحظر عنه . وقد أرخ للحرب الأهلية تاريخاً ورواياتاً غير كامل في سلسلة تبدأ بروايته « **الحقل المفتوح Campo abierto** » و « **الحقل المغلق Campo cerrado** » (١٩٤٨ - ١٩٥٠) ، وفيهما يؤرخ لأحداث الحرب منذ نشوبها في يولييه حتى نوفمبر سنة ١٩٣٦ ، ثم نشر بعد ذلك « **الحقل الدامي Campo de sangre** » عن أحداث الفترة الواقعة بين ديسمبر ١٩٣٧ ومارس ١٩٣٨ ، وأخيراً نشر في المكسيك سنة ١٩٦٨ رواية أخرى تصور جزءاً آخر من تاريخ الحرب بعنوان « **حقل اللوز Campo de almendros** » وماكس أوب مثل سندر في محاولته الاقترب من الموضوعية والإجتهاد في ألا يبدع نزعتة الحزبية تخرج به عن ميدان الفن الروائي إلى أدب الدعاية السياسية ، إذ هو يندد بالقسوة الوحشية من هذا الجانب أو ذاك على حد سواء . وفي روايته « **الحقل الدامي** » تأخذ بالإنسان الشخصية التي خلقها خيال المؤلف : شخصية الفنان الذي

ينتهى به التقرن من مناظر الدماء والجيف الى اعتزاله كلا الفريقين والمضى الى الغاية ليقضى فيها بقية حياته ، اذ رآها أرحم وأرفق من ذلك المجتمع المسعور الذى كان يعيش فيه .

ونجد كذلك تصويراً رائعاً للحرب من وجهة نظر الجمهوريين أيضاً في الثلاثية التى نشرها **أرتورو باريسا** Arturo Barea (ولد سنة ١٨٩٨) بالانجليزية أولاً تحت عنوان « قصة لئىلر The Forging of a Rebel » (ونشرت في الولايات المتحدة قبل أن تترجم الى الإسبانية) ، ولو أن اللون الحزبى المتحيز غالب على تصويره .

ومن هؤلاء المهاجرين **فرانسيسكو أيبالا** (ولد سنة ١٩٠٦) ، وقد هاجر الى الولايات المتحدة وعمل في جامعاتها ، وغلا فيه تلاميذه الأمريكيون فاعتبروه « الروائى الاسبانى الأول » ، وهو حكم فيه اسراف شديد وأن كان من الحق أن بعض رواياته تعد في قمة الإنتاج القصصى المعاصر ، مثل رواية « مينة كلاب Muerte de perros » (١٩٥٨) وقد أعيد طبعها في اسبانيا سنة ١٩٦٩) ، وهى رواية طريقة تصور الكاتب أحداثها في أحلدبلاد أمريكا اللاتينية ، وفيها يقص علينا قصة ضابط عسكري شاب ينزعم الثورة على حكم رجمى فاسد ، ولكن الأمر ينتهى به الى أن يقيم على انقراض الطفيلان الذى ثار عليه طفيلاناً جديداً يكون هو محوره ومركزه .

وفي كل هؤلاء نجد درجات متفاوتة من التحيز قد تبمدهم عن الموضوعية والحياد وان كانت لا تنال من قيمة أعمالهم الأدبية . ولكن الطابع المذهبى الصارخ هو الذى يميز آخرين مثل **ليسر أركونادا** César Arconada (١٩٠٠ - ١٩٦٤) . وكان كاتباً شيوعياً خالصاً لم ينظر الى الحرب الا من زاوية الايديولوجية . ولعل أركونادا هو أول من هالج مشكلات العمال وصراعهم مع اصحاب رؤوس الأموال معالجة قصصية منذ وقت مبكر ، اذ نشر في سنة ١٩٣٠ رواية « التربينسة La turbina » ومنحته الحكومة اليسارية في سنة ١٩٣٨ جائزة الدولة في الأدب عن روايته « نهر التاجه Río Tago » وقد كان شجاعاً في الدفاع عن آرائه ومبادئه الشيوعية لم ينخل منها حتى وفاته . وهذا هو حامل السلطات الروسية على نشر « أعماله الكاملة » في موسكو سنة ١٩٦٧ (٥٠) .

الحرب الأهلية في أدب الكتاب الوطنيين :

أما الكتاب الذين ظلوا في اسبانيا وكتبوا وهم على ارض بلادهم فقد تعرضنا لى أدولك الحرب منهم وهو في أبان نفسه واكتمال من عمره ، ممن دعوناهم الجيل الأول . ولهذا فسوف نتحدث هنا من أبرز شخصيات الجيل الثانى منهم وإنتاجهم الروائى حول الحرب الأهلية بوجه خاص .

آنخل دى ليا :

ويُعد من أول كتاب هذا الجيل **آنخل ماريا دى ليا** Angel María de Lía (ولد في ١٩١٢) ، وهو أديب بدأ نشاطه في ميدان الكتابة بعد أن تجاوز سن الشباب ، إذ أن أولى رواياته ترجع الى سنة ١٩٥٧ ، وقد أتبع ذلك برواية لقيت نجاحاً شعبياً كبيرة هى « فقير الخسوف Los clarines del miedo » وهى تدور حول أولئك الشباب الصغار الذين سعوا الى احتراف مصارمة الثيران وحياتهم البائسة المتشردة بضعاً عن الشهرة والمجد والمال .

(٥٠) انظر بمصلة عامة من كتاب الهجر وكتاباتهم القصصية حول الحرب الأهلية كتاب **آجيليسياس لاجونا** ص ٨٢ - ٩٢ .

وبعد انتاج متفاوت الحظ من النجاح يصدر ليرا روايته « الروايات الأخيرة Las ultimas banderas » (١٩٦٨) التي ضربت رقماً قياسياً في النجاح ، إذ بلغ ما بيع منها خلال عدة اشهر أكثر من مائة ألف نسخة ، وفي هذا دليل على أن الحرب الأهلية لا تزال موضوعاً يهم القراء في اسبانيا وأن ذكرياتها لم تعد نسياً منسياً كما زعم بعض النقاد . وفي هذه الرواية يصور لنا المؤلف مدريد تحت حكم الجمهوريين في أواخر أيام الحرب ، وقد ضربت قوات الوطنيين عليها الحصار في شهر مارس سنة ١٩٣٩ ، ويرسم لنا الكاتب في واقعية صارخة حياة قطاعات من سكان العاصمة : نفر من الشيوعيين المصممين على مقاومة انتحارية في استبسال مثالي، وطوائف من الشعب الذي أضر به الحصار والجوع والخوف، وكذلك جو الفساد الخلقي الناجم من الحرب من سوق سوداء ومتاجرة بالأغذية والأعراض والمبادئ السياسية إلى غير ذلك مما يجعل من هذه الرواية وثيقة بشعة يسجل فيها حساب تلك الحرب على نحو يهل النفس هزاً قوياً . صحيح أن هذه الوثيقة ربما لم تكن صادقة تماماً من الناحية التاريخية ، فالأولف لا يخلو من الإيحاء خلال سطورها ببعض التحيز الحزبي ، ولكنها من الناحية الأدبية تحفة رائعة حقاً .

خوسيه ماري خيرونيا :

ولعل من أكثر محاولات تسجيل تاريخ الحرب الأهلية طموحاً هي محاولة **خوسيه ماري خيرونيا** Jose Maria Giranella في الثلاثين التي سوف نتحدث عنها ببعض التفصيل . و خيرونيا من الشخصيات التي أثارت كثيراً من الجدل ، وهو يفر شك ليس كاتباً رديئاً لفخته الدعاية التجارية كما قال عنه بعض النقاد ، ولكنه ليس من الامتياز بحيث يوضع في الصف الأول من الروائيين . وقد ولد في مدينة خيرونا (يقرب برشلونة سنة ١٩١٧) وتقلب في مهن كثيرة متنوعة بعيدة عن ميدان الأدب ، ولما نشبت الحرب الأهلية وكان يناهز العشرين من عمره تطوع في صفوف القوات الوطنية (قوات الجنرال فرانكو) ، فلما انتهت الحرب قرر أن يجرب حظاً في ميدان الأدب ، فشر ذيو أنى شعر كان لهما حظ قليل من النجاح وفي سنة ١٩٤٦ كتب أولى رواياته « رجل Un hombre » التي نال عليها « جائزة نادال للقصة » . ويحكى لنا خيرونيا في اعترافاته خبر هذه الرواية التي اتمها في سبعة أسابيع ، فيقول انه كان لديه مجلد من دائرة المعارف يتضمن مادة « أيرلندا » ورأى الكاتب أن هذا الجزء يقدم إليه معلومات وافية عن طبيعة هذه البلاد وحياة أهلها ، فعكف عليه يستصفي مادته ويودع روايته تلك التي تصورها في جو أيرلندي . ولنا أن نتخيل بعد ذلك ما في هذه الرواية من سطحية وزيف في تصوير ذلك البلد الذي لم يعرفه المؤلف ولم يحثك بأهله إلا من طريق دائرة المعارف . وهذا التحيز الغربي بظلمنا على الطريقة التي كان خيرونيا « يصنع » بها قصصه . وعلى الرغم من أنه يعترف بأن الرواية لم تجد اقبالا من الجمهور دون أن يشفع لها ظفرها بجائزة أدبية لها قيمتها فإنه عاد إلى التماذى في هذا العيب ، فإذا به يؤلف روايته الثانية « المد La marea » (١٩٤٩) ، هذه المرة من ألمانيا النازية . وبمعجب المرء : ما الذي كان يدفعه إلى هذا « الضرب في حديد بارد » ؟ ... إلى الحديث من بلد لم يزره ولو زيارة عابرة ؟ أمام جماده في هذه الرواية قلم يكن - على ما يقول - إلا تصفح ستة كتب « على الأقل » ومجموعة من المجلات الألمانية المصورة ومحادثات مع عدد من النازيين اللاجئين إلى اسبانيا بعد نهاية الحرب .

والواقع أن بداية مثل هذه لا تبشر بمولد روائي وأسنخ القدم في ميدانه . ولكن في هذا الميدان أيضاً كما في الحياة نفسها مفاجآت غريبة ، فالثلاثية التي شرع خيرونيا منذ ذلك التاريخ في كتابتها لم تكن على ما قد يتوقع الناقد من تلك البداية السيئة، بل كانت عملاً روائياً قد لا يقدان بأمثاله من أعمال الروائيين العظام ولكنه يسوون كثير على درجة المتوسط .

وأول روايات هذه الثلاثية « شجر الأرز يؤمن بالله Los cipreses creen en Dios » (١٩٥٣) بعد ثلاثة أعوام من العمل الجاد فى جمع المادة التاريخية لها فى باريس على حد قول المؤلف . وقد اعتمد فى ذلك على ما كان يلتقطه من اقوال اللاجئين السياسيين الجمهوريين فى فرنسا ففضلا مما كانت ذاكرته تحتزنه من تجاربه الشخصية فى الحرب حينما أسهم فيها متطوعاً فى صفوف الوطنيين . وهكذا أراد خيرونيا أن يكتب روايته بموضوعية وحياد ، إذ أنه صور لنا أحداث الحرب من وجهتي النظر المتعارضتين معاً . وقد كانت النتيجة طيبة موفقة ، وأصبحت روايته تعد من أولى الروايات التى سجلت وقائع الحرب الأهلية بقرينة نزاهة وأمانة بعيداً عن الأحزاب والأهواء ، بل بتعبير أصبح محترماً كل الأحزاب والأهواء ومنفسحاً لها صدر روايته . والمجور الذى تدور حوله القصة هو حياة أسرة « البيار » التى تعيش فى خيرونا حينما تندلع نيران الحرب . والرواية بعد ذلك مترابطة محكمة البناء ، والشخصيات تتطور تطوراً طبيعياً دون تكلف ، فقد حرص الكاتب دائماً على الإيحاء نفسه ولا يفرضها على الأحداث ولا على الأشخاص .

وتمضى بعد ذلك ثمان سنوات قبل أن يخرج المؤلف الحلقة الثانية بعنوان « مليون من الموتى Un millon de muertos » (١٩٦١) ، وقد قضى الكاتب معظم هذا الوقت فى جمع مسيور دؤوب لأخبار الحرب من شتى المصادر ومن اقوال الناس أيضاً ، ولكنه فى هذه المرة كان أكثر تجرداً من كل ما يمكن أن يشتم منه دفاع أو هجوم . ولكن خطر هذا التجرد منذ القصص هو الانزلاق الى السرد البارد الجاف الذى يتحدر بالرواية من الثنى القصصى الى التحقيق الصحفى . وهو خطر لم يستطع خيرونيا أن يتجنبه . فقد كان الزعماء الجمهوريون مثلاً يتمتعون بشعبية كبيرة فى المناطق التى حكموها من اسبانيا ، هذا هو ما يسجله التاريخ النصف ، ولكن شخصيات هؤلاء الزعماء فى رواية خيرونيا جاءت باهتة جامدة كأنها تماثيل شمع لا تثير احتراماً ولا تستحق عطفاً . ولسنا نرد ذلك الى رغبة من المؤلف فى تلميق النظام الحاكم الآن فى اسبانيا ، فالحق أنه لم يتعلمهم ولم يتزلف اليهم ، وإنما الى افرأطه فيما ظنه حياداً ونزاهة ، فانقلب به الى التسجيل السطحي ... الى كتابة تاريخ قصصى لا قصة تاريخية .

وتأتى بعد ذلك الحلقة الثالثة : « ثم نشب السلام Ha estallado la paz » (١٩٦٦) ، وهو تعبير موفق يعنى به كل تلك المشكلات التى أعقبت انتهاء النزاع المسلح ، ولكن السلام الذى حل فى أرض اسبانيا الخربة على اثر ذلك كان بمساعدة من الآم وقلق أشبه ما يكون بحرب جديدة . فالكتاب يؤرخ هنا فى هذه الحلقة الأخيرة من سلسلته للسنوات الخمس المتعقبة بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ : سنوات القليقة الدولية والجوع والسوق السوداء . ومن جديد نرى هنا كيف يفرق المؤلف فى زحمة الأحداث ، فيستغل من أبطال روايته ، ونرى شخصياتهم لتدوب وتتجمع حتى يكادوا يتوارون تماماً . فهذا « ماتياس البيار » آخر أفراد الأسرة التى جعلها محور الثلاثية قد أصبح « بورجوارياً » بعد الحرب ، ولم يعد فى شخصيته ما يثير الحماس ولا الاهتمام ، وتنتهى الرواية بشكل تبدو منه ناقصة غير مقنعة . على أن الأسلوب فى هذا الجزء الثالث أكثر احكاماً ووصانة مما كان فى الجزأين السابقين .

والحقيقة أن عيب خيرونيا الأكبر - على كونه قصصياً قديراً - يثير شك - هو سطحيته التى شربنا عليها مثلاً بطريقته فى جمع سواد رواياته . وأنا أذكر أنه قام برحلة سياحية فى سنة ١٩٦٢ مما اعتادت تنظيمه شركات الملاحة تحت شعار « العالم فى عشرين يوماً » ، ومر فى هذه الجولة بمصر ، فعرض فيها يومين كتب بهما سلسلة تحقيقات فى جريدة « ا . ب . ث A.B.C » عن مصر وحياة المصريين ومشكلة الشرق الأوسط ، ثم مر بالهند واليابان ووقف

بهونج كونج ، وكتب تحقيقات أخرى عن بلاد الشرق الأقصى من قبيل ما كتبه عن مصر . ولنا ان تصور مدى الضحالة والسطحية فيما كتبه من كل هذه البلاد والجزرة في اصدار احكام هي ثمرة مثل هذه الزيارات السياحية العابرة .

اجناليو اجوستى :

ولداجناليو اجوستى في احدى القرى التابعة لبرشلونة في سنة ١٩١٣ ، وكان على ما يبدو من كتاباته الاولى رجلا واسع الثقافة يدل على ذلك كتابه التاريخى « قرن في حياة قطلونية » (١٩٤٠) (وقطلونية هي الاقليم الذى تحتل برشلونه فيه مركز العاصمة) . وقد اشتغل بالصحافة الى جانب عمله الروائى .

واجناليو اجوستى ممن قاموا ايضا بالتاريخ للحرب الاهلية من طريق الفن الروائى ، في سلسلة رباعية الحلقات اتخذ لها عنوان « الرماد كان في يوم ما شجرة La ceniza fué arbol » ونشر اول اجزائها في سنة ١٩٤٣ تحت عنوان « ماريونا ريپوى Mariona Rebull » ، وهى رواية حيائها النقاد منذ ظهورها واعتبروها من خير ما صدر فى اسبانيا خلال السنوات الاخيرة ، وهو تصور لنا فيها حياة برشلونة قبل الحرب الاهلية ، برشلونة التى كانت تتحول بسرعة من بلد زراعى الى مدينة تجارية وصناعية من الطراز الاول ، بما كان يعنيه ذلك الازدهار السريع من رخاء ومن مشكلات اجتماعية واقتصادية ادارت الطبقات الفنية لها ظهورها في اناثية بورجوازية حتى انتهى الامر الى انفجارها في النهاية . وتأتى بعد ذلك الحلقة الثانية « الارمل ريبوس El viudo Rius » (١٩٤٤) حيث يسلم المؤلف في الحديث من خواكين ريبوس راس الاسرة التى سرى في سيرة حياتها تاريخ اسبانيا في سنوات الحرب . وفي هذا الجزء الثانى يرسم لنا اجوستى صورة صادقة شيقة لبدا الصراع الطبقي في برشلونة التى تزايدت ثروات اصحاب الأعمال والتجارة فيها ، ولكن على حساب يؤس الطبقات الفقيرة وشقائها ، وبهذا يدنو بنا المؤلف دون ان نشعر الى ذلك الانفجار الذى اقتربت ساعته ، ولكن دون ان نقفد شخصية ريبوس التى لا تزال محور الرواية الرئيسى . وتأتى بعد ذلك الى الحلقة الثالثة : « ديسيدريو Desiderio » (١٩٥٧) حيث يتحول المحور الى ديسيدريو ابن الارمل ريبوس ، فالمؤلف حريص على ان يجعل لكل أحداث مجموعته قلبا تتركز حوله والا انزلق في خطر غلبة السرد التاريخى على الفن الروائى لديه . والبطل الجديد معاصر لسنوات الجمهورية ، تلك السنوات التى كانت البلاد مغلدة فيها الى الرقاد اللدلى على نوبة بركان . واخيرا تأتى الصفحة المناخلة في الحلقة الرابعة والاخيرة : « ١٩ يولييه 19 de Julio » (١٩٦٦) وهذا الجزء الاخير هو الذى اختص به المؤلف أحداث الحرب الاهلية نفسها .

والحقيقة ان اجوستى كان اكثر توفيقا من صاحبه خيرونيا في حرصه على الا تفقد روايته الطويلة (التى تبلغ في حلقاتها الاربع ١٣٠ صفحة) شيئا من وحدتها ، فالشخصيات التى اتخذها محاور لأجزاء مجموعته محددة ومدروسة بعناية ، وهو لا يضعها ابدا في غمرة الأحداث وزحمتها ، وهى نائمة متطورة ، اشبه شئ بتلك الشجرة التى ضمنها عنوان المجموعة : لا تزال في نمو متدرج بطيء حتى تهزم ويحرق وتستهيل الى رماد . ونشر اجوستى انيق عليه مسسحة شعرية ولكنه دقيق موجز لا تزييد فيه ، فضلا عن التحنن المأساوية التى اودعها تلك الشخصيات ذات الانسانية العميقة .

الانجازات القصصية الاسبانية بعد الحرب الأهلية :

كان جيل التضاميين الذين ولدوا بين سنتى ١٩١٠ و ١٩٢٠ هم الذين اضطلعوا بالعيب الأكبر فى تجديد الفن القصصى الاسبانى واجراء دماء جديدة فى عروقه . وقد بدأ هؤلاء فى نشر انتاجهم الذى وطد أقدامهم فى هذا الميدان الأدبى فيما بين سنتى ١٩٤٠ و ١٩٥٠ . وكان هؤلاء الشباب فى ذلك الوقت تتملكهم رغبة فى التجديد ، غير أنهم لم يستطيعوا ان يتحلوا من النفوذ الذى يباشره عليهم الأساتذة القدماء : أساتذة جيل ١٩٨ (وكان بعضهم لا يزال فى أوج عظمته) والجيل التالى لهم حتى جيل ٢٧ . ثم انهم راوا اسبانيا فى عزلة عن العالم فقد كانت هذه هى سنوات القليقة الدولية لاسبانيا وسنوات الحصار الدبلوماسى والاقتصادى الذى فرضته عليها الدول المنتصرة فى الحرب العالمية الأخيرة سواء منها دول المحسكر الشيوعى او دول الكتلة الغربية . راوا بلادهم وقد أحاط بها هذا الستار الحديدى ، متوقفة فى حدودها الجغرافية ، فتوقفوا هم ، وادى بهم هذا الموقف الى تأمل أحوالهم بين الخراب الضارب اطنايه من الداخل والمقاطعة فى الخارج ، فجاء انتاجهم مفعماً بالتشاؤم والحزن . رأينا ذلك فى روايتى خيرونيا واجوستى اللتين تحدثنا عنهما ، وسنراه بعد ذلك بصورة خاصة فى روايتى **كاميلو خوسيه نيللا** : « عائلة باسكوال دورانى » (١٩٤٢) و **كارمن لافوريت** : « لا شيء » (١٩٤٥) .

ويلاحظ على هذا الجيل شدة ارتباطه بمشكلات بلاده الناجمة بعد الحرب الأهلية ... بعد ان « نضب السلام » على حد تعبير خيرونيا ... فرواياتهم تلح دائماً على الأوضاع التربوية على الموقف الجديد ، وقد ظل هذا الاهتمام واضحاً فى أعمالهم القصصية المصادرة خلال السنوات الأخيرة . فنجد **مانويل خيل** Manuel Gil السرقسلى (ولد سنة ١٩١٢) يتحدثنا فى روايته « القرية الجديدة » **Pueblonuevo** (١٩٥٩) عن تلك القرى التى تنشأ فى الريف الاسبانى بفضل مشاريع الاستصلاح والرأى الحديثة وماتخلقه من مشكلات .

هذا عن الريف ، اما مشكلات المدينة فى سنوات ما بعد الحرب فقد عالجهها الكاتب **داريو فرنانديث فلوريت** Dario Fernandez Florez (ولد فى ١٩٠٩) فى روايته « لولا » المرأة المعتمة **Lola, espojo esouyo** (١٩٥٠) التى أثارت عند نشرها لائحة المتزمتين واعتبروها غير خلقية وخارجة على الآداب ، مع ان الرواية لا تخرج عن كونها وثيقة تسجل الفساد الخلقي بين الطبقات الغنية القادرة التى كانت تحتكر متع الحياة ولذا لديها من مال وطعام وشراب ونساء فى تلك السنوات السود التى كان الناس يطالبون فيها بشد الأحزمة على البطون والى كان الخبز فيها يوزع بالبطاقات .

ونشر بعض قصاصى هذا الجيل روايات حل الحرب العالمية الثانية ، ولكن هذا الموضوع لم يش كثيراً من الاهتمام بين أدباء اسبانيا ، فقد كانت حرباً لم تشارك فيها بلادهم . على أن الموضوع الذى نال قسماً وافراً من اهتمامهم هو تلك الغامرة التى قام بها « الفيلق الأزرق **Ia Division Azul** » من المتطوعين الاسبان للقتال الى جوار الألمان فى حملتهم على روسيا سنة ١٩٤١ . فقد عالجه مثلاً **كلرولوس ماريا إيديجوراس** Carlos Maria Ydigoras (ولد سنة ١٩٢٥) فى روايته « بعضنا لا يزال حياً **Algunos no hemos muerto** » (بوينوس آيرس ١٩٥٨) التى أودعها وصفاً رائعاً مشيراً لسرح الأحداث وتحليلاً لنفسيات هؤلاء المحاربين الذين ذهبوا لغزو روسيا خلفاء الألمان ، فإذا بأمزجتهم وعاطفتهم وتكوينهم النفسى تجعلهم أقرب الى خصومهم الروس منهم الى حلفائهم الألمان .

وتعكس على روايات هذا الجيل أيضاً مشكلة العصابات الجمهورية التي ظلت بعد انتهاء الحرب الأهلية تسلل عبر جبال البيرينييه من فرنسا لتقوم بأعمال التخريب في اسبانيا والتي كانت تعرف باسم « Les maquisards » ، كما نرى في رواية « لهيب النار على الجبال La sierra en llamas » للكاتب أنخل رويث أيوكس Angel Ruiz Ayucar ، وقد قص الكاتب علينا في هذه الرواية تجربته هو ، إذ كان هو نفسه أحد أولئك المتسللين ، مما جعل تصويره نابضاً بالصدق والحيوية ، وقد عالج هذا الموضوع أيضاً **إميليو رومرو** Emilio Romero (ولد سنة ١٩١٧) في روايته « السلام المستحيل La paz emieza nunca » (١٩٥٨) الحاصلة على الجائزة الأدبية « بلاتينا » .

وفي خلال هذه السنوات البائسة تتجم مشكلة أخرى من مشكلات ما بعد الحرب : هي تلك الهجرات الجماعية للفلاحين والعمال الزراعيين الأسبان ممن ضاقت بهم سبل الرزق في بلادهم الى مختلف بلدان أوروبا . وما كان أكثر ما يقع هؤلاء المساكين تحت نير أولئك « النخاسين » البيض من المتعدين أو موردى « الانفار » أوصاحبات البنسيونات اليهوديات ، أو يتعوزون فرائس لنصاب يعددهم بالعمل فيبتز منهم « تحوشية العمر » ثم يكدهم في شاحنة ويقذف بهم الى أول مدينة أوروبية تخطر بباله . وأول من عالج هذه المشكلة الإنسانية هو الكاتب **رامون سوليس** Ramon Solis (ولد في ١٩٢٣) في رواية « غريباً بنبت العشب Ajena crece la hierba » (١٩٦٢) التي جعل بطلها أجيراً فقيراً من قادس يخرج من قريته لكي يلتحق بذلك الجيش البائس من العمال الزراعيين الذين يستخدمهم أصحاب المزارع الفرنسية لجمع البنجر ، ويقص علينا في هذه الرواية الصدام بين عقلية هذا الفلاح الأسباني البسيط والبيئة الجديدة التي يواجهها في فرنسا .

وكان من بين كتاب هذا الجيل أيضاً من عالج مشكلة التصنيع الذي سار في اسبانيا بظفي جذيرة حقاً بالاعجاب خلال السنوات الأخيرة ، ولكن مواقفهم لم تكن دائماً حميدة ، والواقع أن التصنيع ليس مشكلة جديدة تماماً على الفن الروائي فقد راينا كيف كان من أول معالجيها الكاتب الشيوعي الذي اشرنا اليه من قبل : **بيمر** أركونادا (١٩٠٠ - ١٩٦٤) أحد اعلام الكتاب المغنيين من اسبانيا في روايته « الثربينة » (١٩٣٠) . أما في سنوات ما بعد الحرب فقد كان هذا الموضوع عصب رواية لقصاص شاب (ولد سنة ١٩٣١) هو **خيسوس لوبيث باتشيسيكو** Jesus Lopez Pacheco ، وعنوان روايته « مركز الطاقة الكهربائية Central electrica » (١٩٥٨) . وهي رواية بساوية الطابع متأثرة كثيراً برواية الرائد الشيوعي لهذا اللون ، وقد ترجمت الى الروسية وحظيت باقبال كبير في الاتحاد السوفيتي . ونجد كذلك مشكلات العمال والصراع الطبقي بينهم وبين أصحاب رؤوس الأموال في رواية **أولمانشو لوبيث ساليثاس** Armando Lopez Salinas (ولسد في ١٩٢٥) : « النجم La mina » (١٩٦١) .

ومنذ سنة ١٩٥٣ حينما اعترفت هيئة الأمم المتحدة باسبانيا وعقدت الولايات المتحدة حلفها العسكري معها بدأ انكسار ذلك الحصار المضروب على اسبانيا ، وتلا ذلك تدفق موجات السائحين عليها ، حتى أصبحت منذ الستينيات البلد السسياحي الأول في أوروبا ، وتحوّلت السياحة الى مورد من الموارد الأولى للاقتصاد الأسباني ، على أن ازدهار اسبانيا ورخاؤها الذي يرجع شطر كبير منه الى أولئك السياح ولا سيما الأمريكيين والألمان والاسكتلنديين لم يجدنا من جانب القاصصين الأسبان ما قد ينتظر من ترحيب وحفاوة . فالتقصص - شأنه في ذلك شأن المصلح الاجتماعي - سرعان ما يظن بحسه المرفه الى المشكلات الجديدة الناجمة عما قد

يبدو فى ظاهره عاملاً من عوامل الرخاء . وكان من أول من تعرضوا لهذه المسألة **رامون نيبتيو** Ramon Nieto (ولد فى ١٩٣٢) فى روايته « الشمس المرة El sol amargo » (١٩٦١) حيث يرسم صورة قاتمة للأثار الضارة المترتبة على هذا الغزو الذى تتعرض له اسبانيا كل سنة من ملايين السياح . ونجد طرفاً من ذلك فى رواية « رامون سوليس » : « صياح الدجاجة » التى سوف نتحدث عنها بعد قليل . غير ان الذى عالج هذه المسألة بشكل بالغ العنف الى حد يقرب من المأسوشية هو **خوان جويتيسولو** Juan Goytisolo (ولد فى ١٩٣٥) فى روايته « الجزيرة La isla » (المكسيك ١٩٦١) حيث يقول : « ان السياحة قد حولت اسبانيا من فردوس « الحياة اللذيذة La dolce vita » الى بلد يعيش فيه الاسبان غارقين فى وحل الجنس » . وهذه بغير شك نظرة فيها كثير من المبالغة وسوءالنية فضلاً عن كونها زائفة .

وهكذا نرى ان كل المشكلات التى برزت على مسرح الحياة الاسبانية فى سنوات ما بعد الحرب الأهلية الى اليوم قد وجدت تجاوباً من الكتاب القصصيين فى اسبانيا ، غير ان معالجة مشكلات الساحة لا تكفى لخلق أدب جيد ، وانما لهم بعد ذلك هو ما قدر هؤلاء من الصدق فى حديثهم عن هذه المشكلات ؟ وهل استطاعوا ان يقدموا عملاً فنياً يرتفع بهم الى مكان بارز فى الأدب الانسانى العالى ؟

اما آراء النقاد فى اسبانيا فانها تختلف وتتفاوت تفاوتاً شديداً . فمنهم من يمتقدون ان من بين الأجيال الجديدة من القصاصين الأسبان شخصيات ليست أدنى طبقة من أساتذة جيل ٩٨ ، وان النهضة التى يعيشها الأدب الأسبانى المعاصر بفضلهم قد جعلت هذه الفترة الى « عصر ذهبي » حقيقى لا يقل خصباً وقيمة عن ذلك العصر الذهبى الغابر الوافق للقرن السابع عشر : عصر سيرفانتيس ولوى دى فيجسا وكيفيدو وكالديرون . ولكن من هؤلاء النقاد أيضاً من يستثنيون بالقيمة الفنية والجمالية للأدب القصصى الذى صدر بعد الحرب الأهلية ويعتبرونه أدنى مستوى من أدب الأجيال السابقة . والحكم العادل يقضى بالتوسط بين الرايين ، فضلاً عن ان البعد الزمنى عن هذا الجيل المعاصر وهو فى ابان انتاجه ولا يزال معرضاً للنمو والتطور ليس كافياً الآن لكى نصدر عليه حكماً موضوعياً بعام من مظنة الزلل . غير ان الذى لا شك فيه هو ان بين القصاصين الشباب فى اسبانيا اليوم عدداً باس به قد اكتملت لهم القدرة القصصية ولا نستبعد ان تخرج من بينهم شخصيات يمكن ان ترث بجدارة مكان الأساتذة السابقين .

كذلك هناك لهمة توجه الى الأجيال الحديثة من القصاصين الأسبان ، وهى ارتباطهم السياسى بالنظام القائم - نظام الجنرال فرانكو ، وهى مهمة طالما رددوها كارهو هذا النظام فى البلاد الاوربية والأمريكية ، وأمان على ترسيخها فى الأذهان المنفيين الأسبان أنفسهم لأسباب سياسية لا تخفى . وإذا كان حقاً ان السنوات التى أعقبت نهاية الحرب كانت سنوات رقابة صارمة على حرية التعبير فان من الحق أيضاً ان هذه الرقابة قد خففت على نحو تدريجى مطرد . وقد بدأ هذا « الانفتاح التحرر » منذ منتصف الخمسينيات ، ثم تزايد فى العقد التالى بصورة ملحوظة ، وهو لا يزال مستمراً حتى الآن ، كذلك من الحق ان نقول ان نظام فرانكو لم يكن من الديكتاتوريات والاستبداد وكبت الحريات بحيث صوّت الدعاية السياسية سواء فى بلاد الكتلة الشرقية أو فى بلاد ما يسمى نفسه بـ « العالم الحر » - وهو عالم أقل « حرية » بكثير مما يدعى ، وان مساوئ هذا النظام لم تكن أكثر ولا أظفر من مساوئ نظم كثيرة تسمح بالحرية وتبكي على الديمقراطية .

ولهذا فانا لم نر فى اسبانيا الفرائية ادبياً يرفعه النظام الحاكم الى قمة التعظيم حتى يهين على الجوى الادبى كما فعلت ألمانيا النازية بـ **هارت هارتمان** Garhart Hauptmann (ت ١٩٤٦)

أو إيطاليًا الفاشية **جابريلي دانونيزيو** Gabriele D'Annunzio، ونحن نعرف كثيرًا من الأدباء والمفكرين انضموا بمحض اختيارهم إلى قوات فرانكو وارتبطوا بنظامه من إيمان وعقيدة - وهو شيء لا نستطيع أن ننكره عليهم كما لا ننكر على الجمهوريين المخلصين معارستهم لهذا النظام، ثم تفاوتت بعد ذلك وعلى مر الزمن مواقفهم، فبعضهم ظلوا على إخلاصهم وولائهم للنظام، وبعضهم الآخر أخذوا يتعدون شيئًا فشيئًا عن أيديولوجية الدولة الرسمية متحولين إلى الحساد أو حتى إلى المعارضة الصريحة، دون أن يلحقهم اضطهاد أو عقاب. أما القصاصون فقد كانوا في الغالب أبعد عن التلبس بتبعية الحكام، وحتى الذين حاولوا منهم استخدام فنهم القصصي للوصول إلى منصب أو جاء من طريق تلقى السلطان فانهم سرعان ما سقطوا من أعين زملائهم في الوسط الأدبي، وفقدوا ثقة جمهور القراء.



العودة إلى الواقعية :

لعل أهم ما يميز الفن القصصي المعاصر في إسبانيا هو عودته إلى الواقعية، وإن كانت واقعية الكتاب المعاصرين تختلف كثيرًا عن الواقعية الطبيعية التي سادت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، هي ليست واقعية جالدوس ولا بيوباروخا، وإنما واقعية جديدة تتباين أشكالها وتفاوتت درجات الوانها بين كاتب وآخر. والحققة أن الأدب الإسباني منذ مولده حتى اليوم لم يخل من نزعة واقعية... من خيط يربطه دائماً بالحياة ويثبت قدمه على أرض الحقيقة. حتى الفخيل الذي لا بد من قدر منه في كل عمل فني لم يكن أبداً في الأدب الإسباني خيالاً مجرداً، بل كان دائماً متمرجاً بالحقيقة متخذاً منها نقطة البدء. ولهذا فقد كانت إسبانيا - إذا تحدثنا من ألوان أخرى من الفن - بلد مثاليين ومصوريين، ولكنهما لم تكن بلد موسيقيين، إذ أن الموسيقى هي أكثر ألوان الفن تجريداً، بينما التصوير والنحت لا بد لتعبيرهما الفني من ارتباط بـ «المادة». بالمادة التي يتشكلان فيها. أما في الأدب فلا نلن الإسبان قادرين أبداً على أن يوغلوا في تجريده كما يمكن لغيرهم من الأوربيين. فتكوين الروح الإسبانية تحول بينهم وبين التجريد الخالص. ومن هنا فسنا نلن الرواية الإسبانية قادرة على تجزئة الحقيقة وفتيتها على النحو الذي نراه فيما يسمى في فرنسا بـ «الرواية الجديدة» Claude Simon «قصة Historie» (١٩٦٧) حيث يتعثر نظام الأشياء وتختلط خطوط المنظور وتعلم حدود الزمن.

ولهذا فإننا نجد على طول تاريخ الأدب الإسباني مع تعدد المذاهب، وتماكب الاتجاهات الفنية والجمالية عودة من وقت لآخر إلى هذه الواقعية التي كتبت على أدب إسبانيا كالقدر المحتوم. وهذا في رأينا هو الذي أدى إلى ما أشرنا إليه من قبل من النجاح القليل الذي أصابه الروائيون المنتمون إلى جيل ٢٧ ممن كانوا واقعيين تحت تأثير نظريات الفن المجرد الخالص منذ أن أعرضوا عن الواقعية وحاولوا كتابة روايات «عقلانية» أو فنية خالصة.

على أن تعدد أشكال الواقعية الجديدة واختلاف ألوانها في أدب السنوات الأخيرة في إسبانيا يجعل من العسير إخضاعها لقواعد متضخمة تقوم الدراسة على أساسها، وعلى كل حال فإن هناك اتجاهات بارزة في داخل هذه الواقعية الجديدة سنحاول أن نصف على أساسها بعض أعلام الفن القصصي المعاصر في إسبانيا تصنيفاً تقريبياً، دون أن يمنع ذلك اجتماع نزعتين مما سندكر في كاتب واحد. فالسمة المميزة لهؤلاء الكتاب هي الفني والتنوع، ثم أن الكثيرين منهم لم يشبوا بعد على أسلوب واحد، بل هم في طور متحرك لا نستطيع أن ننتبأ بما سينتهي إليه.

الواقعية التاريخية :

ونعنى بها محاولة بعض الكتاب استخدام الفن القصصى مع التزام الواقعية ، استعادة الأحداث الواقعة فى تاريخ اسبانيا القريب منهم ، وأهم هذه الأحداث وأكبرها هو الحرب الأهلية ، وقد سبق أن ضربنا أمثلة على من عالجوا هذا الموضوع من الكتاب المعاصرين ، مما لا نحتاج معه الى تفصيل الكلام عنه هنا . ولكن الذى نلاحظه هو أن واقعية هؤلاء الكتاب تبدو واضحة فى كل اتجاههم وأن اختلفت زوايا النظر الى الحرب الأهلية باختلاف المبادئ السياسية لكل كاتب وباختلاف مزاجه وشخصيته وتكوينه ، ولكن الذى يجمع بينهم هو أن كل قصاص قدم لنا ما يرى أنه الصورة الحقيقية لأحداث الحرب . ولم يخل الكثيرون منهم - سواء من جانب الجمهوريين أو الوطنيين - من محاولة الكتابة بطريقة أقرب ما تكون الى الموضوعية والحياد .

الواقعية السائخة :

كاميلو نيبلا :

ليست الواقعية السائخة شيئاً جديداً فى الأدب ولا فى الأدب الاسبانى بوجه خاص ، ولكن بعض كتاب الرواية فى اسبانيا المعاصرة وصلوا بهالى حد من التجسيم والتحويل جعل هذا النوع يتميز ويصبح رقعة صارخة اللون فى « جغرافية » الفن القصصى المعاصر فى اسبانيا خلال السنوات الأخيرة .

وربما كان إبرل ممثلى هذا اللون هو **كاميلو خوسيه نيبلا** Camilo José (ولد سنة ١٩١٦ فى بلدة بادرون من اقليم جليقية) . وهو كاتب سميد الحظ بغير شك ، فقد قفز الى الصف الاول من كتاب الرواية فى اسبانيا بأول انتاج له : « اسرة باسكوال دوارتى La familia de Pascual Duarte » (١٩٤٢) وكان آنذاك فى السادسة والعشرين من عمره . فقد كان لهذه الرواية وقع كبير ونجاح هائل بين الجماهير حتى ان عدد طبعاتها خلال السنوات الثلاثين الأخيرة بلغ نحو ستين طبعة ، كما انها ترجمت الى عدد كبير من اللغات الأجنبية .

وباسكوال دوارتى بطل الرواية شخصية منزوعة من احدى القرى الضئيلة الفقيرة فى اقليم يعتبر من أفقر اقاليم اسبانيا وأكثرها تخلفاً هو الذى عرفه العرب الأندلسيون باسم « الغزاة » ودعاه الاسبان باسم Extremadura أى المنطقة النائية المتطرفة (فى غرب اسبانيا انناهم للبرتغال) . وهو يروى علينا (اذ القصة محكية بضمير المتكلم) سيرة حياته البائسة ومغامراته وتقلب الأحوال به فى اسلوب تسوده السخيرية المرة القاسية والمبالغات التى جعلت النقاد يعدون أهم مميزات هذه الرواية ما دعوه بـ « التحويل المفرغ Tremendismo » . غير أن هذا التحويل الذى تختل فيه النسب بين الأبعاد والأحجام - وهو ما رأينا له سابقة فى روايات ناي اكلان الجليقى أيضاً - مسرحة - لم يخل شخصيته باسكوال دوارتى من انسانية عميقة وهيبية فى الوقت نفسه .

وكثيراً ما تسال النقاد الذين فاجأهم هذه الرواية عما كان يرمى اليه كاميلو نيبلا من نشر هذه القصة : الافراز ؟ أو العودة الى تقليد قديم فى الفن القصصى الاسبانى القديم هو الرواية « البيكارسكية » . . . رواية الشطارة والسطار ؟ أو خلق بطل فوضوى يسخر من المجتمع المستنير الى عرفه وقواعده الخلقية المتوارثة وتقسيماته الطبقيّة التى تحولت الى نظام مقدس لا ينبغى المساس بنواميسه ؟

والى هذه الناحية الأخيرة فطن بعض النقاد، غير ان فهمهم كان سلبياً جعلهم ينقمون على الرواية وصاحبها الذى لم يفعل شيئاً أكثر من ان « قدم لنا - فى نظرهم - وجبة ثقيلة من العنف والجرائم السوقية المتوحشة باسم الواقعية ». وعجيب هذا الناقد من تلك المرتبة التى ارتفع اليها مؤلف رواية من هذا القبيل « لم تكن لتصلح الا للنشر حلقات فى مجلة رخيصة من مجلات الجرائم المتخصصة فى نشر ما يرتكبه أولئك الشواد المنحرفون الذين يعانون اختلالاً فى قوى العقل أو مرضاً من الأمراض النفسية المزمنة » (١٦) . وقد احتج المنددون بمؤلفنا بأن بطل روايته - على عكس أبطال الرواية البيكارسكية القديمة - ليس بطلاً ايجابياً يحاول تغيير ما يراه من فساد فى مجتمعه طموحاً الى مجتمع افضل أو محاولاً تقديم تبرير خلقى لأعماله ، بل هو قوة الهدم العمياء التى تعرب دون سبب ولا هدف .

غير انه فات هؤلاء النقاد ان الكاتب ليس مطالباً بمثل هذا التبرير الخلقى الذى كثيرا ما تاجىء المؤلف اليه بالحكم الرقابة أو مساقرة العرف المحترم بين المجتمعات « الطبية » . فالذى قصد اليه المؤلف بالذات على لسان باسكوال دوارتى هو السخرية الجارحة من هذا المجتمع البورجوازي ومن بنائه الاجتماعى والاقتصادى ومن طبقاته المحددة التى لا تسمح بكسر اطاراته ولا المساس « بمقدساته » ... هذا المجتمع الذى استراح اليه الناس فى اسبانيا حتى بعد نكبتها الكبرى فى ١٨١٨ والذى كان عليه ان يؤدى بالبلاد الى نكبة اخرى اشد واقظع هى الحرب الأهلية سنة ١٩٣٦ . (ولا ننس ان الكاتب يجرى أحداث قصته فى سنة ١٩٢٢) .

المؤلف يريد ان يسخر بمجتمعه ويحتج على اوضاعه فى أسلوب رمزى ربما الجاه اليه ما كان يسود اسبانيا ابان نشر الرواية من قوانين الرقابة الصارمة ، ولعل خير ما يمثل لنا هذه الرمزية ذلك المشهد الفظيع الذى يقص فيه باسكوال دوارتى علينا قتله لأمه ، وكأنه يرمز بذلك الى قتل مواطنيه لوطنهم ، وهى جريمة لا يمكن ان تؤدى الا الى مزيد من الجرائم ، وينتهى دوارتى الى السجن ، ولكنه لا يكاد يخرج حتى يرتكب جريمة اخرى يدفع ثمنها هذه المرة من دمه وحياه . وهكذا تكتمل دائرة الدم يلتقى طرفاها .

الذى أراد ثيلا ان يقوله على لسان بطله الفوضوى الدموى - ولا ننس انه يكتب فى سنة ١٩٤٢ - هو ان كل شيء باق على حاله . لقد كان باسكوال دوارتى ثالراً على اوضاع مجتمع ظالم فأقبل يسفك الدماء ، ويسخر بالمقدسات ، ولكن المجتمع انتصر عليه فى النهاية فأوقع به انتقامه . وهكذا كان حال اسبانيا : انفجرت فيها ازمتها الاجتماعية والاقتصادية وانساقطت فى تيار حرب أهلية مدمرة ، ولكن الام انتهى كل ذلك ؟ الى انتصار القيم الوضعية السابقة ... الى التنظيم الطبقي القديم ... الى ذلك الوضع الذى ضححت البلاد بمليون من الشهداء فى سبيل تغييره ... فإذا به يعود الى ما كان عليه ، وكان شيئاً لم يحدث ! ...

رواية باسكوال دوارتى صرخة عنيفة ضد اتجاه الحياقي اسبانيا مرة اخرى الى البورجوازية التى تنتصب على قمة هرمها ارسقراطية مميزة ... صرخة ضد ما كان اورتيجا جاسيت قد دعاه « الصفوة المنتخبة » : الضمان الوحيد ضد « نمرد الجماهير » - هذا التعبير الذى اتخذته فيلسوف الاقليات المستنيرة عنصواتا لاحسن كتبه - . باسكوال دوارتى هو ذلك المتمرد الذى

(١٦) هذا هو حكم الناقد خوان لويس البرج فى كتابه « الرواية الاسبانية فى الساعة الحاضرة » :

Juan Luis Alborg: Hora actual de la novela española, Vol. I, Madrid, 1958, pp. 87-88.

لا يرى بأساً فى العودة الى الهمجية البدائية لى يحطم تلك « الصفوة المنتخبة » التى بشر بها أورتيجا ورأى فيها طريق الخلاص والى قدر لها الانتصار فى اسبانيا ، ولابهننا هنا ما اذا كانت هى نفسها التى كان أورتيجا يعنىها بحديثه أم غيرها .

باسكوال دوارتى بطل « وجودى » بمفهوم خاص : فردود فعله ضد كل ما يعترض سبيله نابعة من غريزة حبه للبقاء ، غريزة تجعله هو وحده مركز عالمه ومحور وجوده ، وان كان ذلك مرتبطاً بمقدرة أو مركب نقص يبدأ منذ ولادته التى تحيط بها الريب . وسيطرة حب الحياة عليه تجعله أشبه بوحش حصير فى قفص ، فهو « يهش » كل ما يمتد اليه دون أن يبالي أيا كان وقمت برأئته ، ولهذا فهو لا يطرح على نفسه أبداً مشكلة خلقية ، ولا يحاول التمييز بين الخير والشر أو على ما اصطلاح المجتمع أن يسميه خيراً أو شراً . المهم عنده هو أن يعيش ، كما يستطيع العيش ذئب بين الذئاب . هو انانى كامل لا يعرف الا ذاته ولهذا فهو يتعرد على السيد الفنى (رمز السلطة) وعلى البائسين من أمثاله (رمز الشعب) على حد سواء .

وشئ آخر يستحق التنويه فى نثر كامبوكيلا هو عنايته الشديدة بالصياغة والاسلوب على الرغم مما يبدو لأول وهلة فى « باسكوال دوارتى » من عفوية وبساطة . وهذه العناية بالاسلوب والثقاء للكلمات هى التى تفقد كتابته كثيراً من قابليتها للترجمة ، هذا مع أننا نتعرف بأنه أكثر القصاصيين الاسبان فى الوقت الحاضر شعبيةً ومجاوراً لحدود القراءة بالاسبانية (٥٢) .

الواقعية الاستبطانية :

ونعنى بها هذه الواقعية التى لا تجعل ههناى وصف المجتمع الذى تضطرب فيه شخصيات الرواية وإنما فى استبطان اغوار النفس الانسانية فى اطار ما يحيط بها من اشخاص وملابسات . وقد كان هذا أحد الاتجاهات التى تميز بها بعض القصاصيين المعاصرين ممن اهتموا بتصوير الحياة الداخلية للنفسيات اشخاص روياتهم .

كارمن لافوريت :

ولعل أول شخصية تمثل لنا الى حد بعيد هذا الاتجاه هى الكاتبة **كارمن لافوريت** Carmen Laforet برويتها « لا شيء » Nada التى أصدرتها سنة ١٩٤٥ وأصبحت تعد فائزة لمرحلة جديدة فى تاريخ الرواية الاسبانية المعاصرة .

ولدت كارمن لافوريت سنة ١٩٢١ فى برشلونة ، ولكنها انتقلت مع اسرتها بعد سنتين الى « لاس بالماس » فى جزر كنارياس . وقضت هناك صباها وسنوات تعليمها الاولى ، ثم هادت الى برشلونة وهى فى الثامنة عشرة لى تكمل دراستها الجامعية فى مسقط رأسها ، وكانت

(٥٢) من ثيلا امدت فى خخرج اسبانيا بطنى رسائل الدكتوراه ونشرت مثل رسالة بول ايلي :

Paul Elie: The Novels of Camilo José Cela, 1959.

وكتاب اولجا بريالينسكى من فلسفة ثيلا الجمالية :

Olga Prijevalinsky: El sistema estético de Cela, Madrid, 1960.

ومن الكتب التى افردت حديثاً لدراسته :

Alonso Zamora Vicente: Camilo J. Cela, Madrid, 1963.

وراجع عنه كذلك كتاب بالويونا يرات ١/٢ - ٨٠٥ ، وايغليسياس لاجونا ٢٢٢ - ٢٢١ .

سنوات هذه الدراسة هي التي أوحيت اليها بعلها الروائي الاول « لا شيء » الذي استحققت عليه جائزة « نادال » سنة ١٩٤٥ .

وفي الرواية ملامح كثيرة من السيرة الذاتية المؤلفة ، وإن كانت هي نفسها قد أصرت على نفي هذه الملامح إلا من كونها قد سكنت في إحدى شقق شارع « أريبوا » الذي عاشت فيه أيضاً بطلاً روايتها . وقد يكون ذلك صحيحاً ، إلا أننا نحس في كثير من الأحيان أن القصص التي توردها المؤلفة حول حياة برشلونة ومجتمع عائلاتها المتوسطة والخيوط التي يربط أطراف الرواية ، كل ذلك لا بد أن يكون فيه الكثير من التجارب الذاتية . وحرارة السرد واقعيتها لا تكذبان هذا الاحساس .

فالرواية تقص علينا قدوم « أندريا » تلك الفتاة الذكية الخجول من جزر كنارياس الى برشلونة لكي تلحق بجامعة ، وقد رتب أبواها من قبل مسألة سكنها في بيت تقيم فيه جدتها وأخوالها في شارع أريبوا . وتصل أندريا بمدسفر مجهد طويل الى هذا البيت لتساكن أقاربها الذين سيتكفلون بامرأها خلال سنى دراستها . وتمضي الرواية بعد ذلك في وصف تجربة حياتها في هذا البيت ودراستها في الجامعة ، وفي مجتمع برشلونة بوجه عام . وهي صورة تقبض النفس بما فيها من تصوير لطباع هؤلاء الأقارب الذين كتب على الفتاة الصغيرة أن تعاشهم ، فهم جشعون أنانيون لا يهابون لرابطة الاخوة بينهم ذاتصادمت مصالحهم ، وزوجاتهم لسن خيراً منهم ، فمن دائماً في شجار ونزاع لا ينتهي . أما ييشة برشلونة التي مرثتها البطلة من كتب فهي صورة لمجتمع مريض لا يقل شراً ولا أنانية من مجتمعها العائلي الصغير . والانطباع الذي تولده هذه الحياة الجديدة في نفس الطالبة الجامعية ليس إلا التفرق الذي يصل الى حد الغثيان من كل ما يحيط بها . . . فحياتها في البيت وفي البيئة البرشلونية التي تتصاعد منها إبخرة الفساد والعفن إنما هي في النهاية « لا شيء » . . . عدم كامل . . .

وفي الرواية مشابة كثيرة من رواية « اسرة باسكوال دوارتي » ، فهي مثلها تتميز بذلك « التهويل المفرغ » في رسم شخصيات يغلب عليها الهوس والاختلال ، وأجواء تطبع في النفس شعوراً بالاشمئزاز والنفور ، ومشاهد تبرز فيها الألوان القائمة . صحيح أن المبالغة في تصوير البشاعة لا تصل عند كارمن لافوربت قوتها في رواية ثيلا ، ولكن عرق الحزن المكبوت نابض في رواية الكاتبة البرشلونية على نحو لا تخفف من جوه القابض رنة السخرية المستهترّة التي تشيع في سيرة باسكوال دوارتي . . . هو حزن متشائم مصمت لا تكاد نرى فيه بارقة أمل ولا ترف عليه ابتسامة إلا في نهاية الرواية حينما يفيض الكليل بأندريا فتقرر مغادرة بيت أقاربها ، وحينما تنسم هواء الشارع تتنفس الصعداء كما لو كانت قد أخافت من كابوس مزعج أو قذف بها ملاك رحيم من أغوار الجحيم ! . . .

والرواية محكمة البناء ، وقد عرفت المؤلفة كيف تجتلب اهتمام القارئ على طول صفحاتها ، وجعلها تؤدي المعنى دائماً بطريق مباشر دون تأني في الأسلوب ولكن في احكام ودقة ، كما أن رسم الشخصيات ودقائق نوازعها النفسية غاية في الاتقان . وهي تعرف كيف تزواج بين النظرة الموضوعية الى ما يحيط بها والنظرة الذاتية التي تفوس بها الى اعماق نفسها محاولة استكشاف احساسها في صراحة وصدق حتى كأنها تمكس لنا روحها في مرآة صافية .

والحقيقة أن النجاح الذي لقيته رواية « لا شيء » ما زال أمراً يدعو الى التساؤل والنظر لقد فسره بعض النقاد بأنها كانت تمثل « واقعية الأرواح » في مقابلة « واقعية الأشياء » التي رأيناها عند كاميلو لثا . وهي نظرة صائبة بغير شك ، ولكن الرواية الى جانب ذلك صرخة احتجاج

لجبل هذه المؤلفنة على مجتمع ما بعد الحرب الأهلية . وقد زاد في قيمة هذه الصرخة أنها كانت صادرة عن امرأة ، فالواقع أن الرواية تفيض بالاثوية ولا سيما في نظرتها - أو نظرة بطلاتها ، فالأمران سواء - إلى الأشياء والأشخاص ، وفي الشعور العميق بخيبة الأمل ومرارة الوحدة وقلة جدوى الحياة .

ومن هنا ربط مؤرخ الأدب الأسباني باليونان بيننا وبين الفلسفة الوجودية ، وأن كان يشك في كون المؤلفة قرأت لجان بول سارتر أو لسيمون دي بوفوار . ولكن مفهوم القصاصة الإسبانية عن العالم يتفق مع مفهوم الكاتبين الوجوديين الفرنسيين : عالم مريض ومجتمع منتن يورث الغثيان والتقزز . على أن النقاد الجليسياس لا جونا يرى في هذا الرأي مبالغة كبيرة ، فهو ينكر أن يكون للرواية مثل هذا العمق الفلسفي ، ويقول أن المسحة الوجودية التي لاحظها باليونان عليها سطحية ظاهرية ، فالتدريبات التي صورها لنا ليست إلا فتاة بورجوازية منطوية على نفسها ، عاطفية ، قليلة الثقة في نفسها ، فهي تهرب من المجتمع وتجنب الاحتكاك بالناس ، ولكنها في النهاية أنثى متعطشة إلى الحب (٥٢) .

كاستيو بوتشي :

ونرى كذلك مثل هذه الواقعية في مؤلف من أكثر كتاب جيلسه الأثرة للاهتمام في أسبانيا المعاصرة ، هو خوسيه لويس كاستيو بوتشي José Luis Castillo Pucho . وقد ولد هذا الكاتب سنة ١٩١٩ في بلدة بكة « حيث قضى طفولته وصباه الكاتب المشهور الوريث الذي أسلفنا الحديث عنه » ، واشتغل بالصحافة فأصبح اليوم من أعلامها البرزين ، وسمح له هذا العمل بالتنقل الكثير ، فزار الكونغو وركيا وجاب القارة الأمريكية مندوباً خاصاً لبعض الصحف ، وهو الآن يعمل مراسلاً في الولايات المتحدة لأحدى الصحف الكبرى في مدريد . وكان من ثمره هذه السياحات الكثيرة مجموعات قيمة من التحقيقات الصحفية مثل كتابه « أمريكا من أدناها إلى أقصاها » .

وكان كاستيو بوتشي إلى جانب عمله في الصحافة قصاصاً أخلص لفنه وتوفى عليه ، حتى أن بعض النقاد اعتبره أصدق كتاب جيله . ولستأزيد أن نسلم بهذا الحكم ، ولكن الذي لا شك فيه هو أنه ممن يقفون اليوم في الصف الأول من الكتاب الروائيين في اسبانيا . وفي كل إنتاجه الروائي نلاحظ هذا الاتجاه إلى استيطان دخائل النفوس ومعارجها الخفية .

فمن رواياته الأولى التي تمثل هذا الاتجاه إطار من الواقعية « بلا طريق Sin camino » نشرت أولاً في بوينوس آيرس سنة ١٩٥٦ ثم في مدريد سنة ١٩٦٣ (وهي رواية فيها كثير من ملامح السيرة الذاتية ، فنحن نعرف أن المؤلف كان قد اتجه في شبابه المبكر إلى الانخراط في سلك رجال الدين ، ولكنه اكتشف أنه لم يخلق لحياة الرهبنة ، فترك المسوح ، وانطلق إلى دنيا الله العريضة . والمشكلة التي يمرضها علينا كاستيو بوتشي في رواية « بلا طريق » تبدو كما لو كانت مشكلته هو خلال أزمة تردده بين الكنيسة والحياة . فالبطل مثله يستعد لانتهاج طريق الرهبنة ، ولكن سلسلة من الأحداث فضلاً عن شخصيته المتمردة التي لا تقنع بالإيمان الساذج العامي تدفعه إلى تغيير مجرى حياته . وليس في الرواية عقدة فكرية أو فلسفية لاهوتية ، وإنما

(٥٢) عن كارمن لاهويت النظر كتاب باليونان برات ٨٠٦/٣ - ٨١٠ وإيجليسياس لا جونا ٣٢٢ - ٣٨٠ .

مهارة الكاتب تتجلى في محاولة بطله الوصول الى قرارة نفسه لكي يكتشف ما اذا كان لديه استعداد حقيقي صادق لحياة الترهيب والعبادة ام لا . فالرواية اذن ليست رواية دينية ولا فيها تشريح للكانوليكية كما نجد في بعض روايات جراهام جرين مثلاً ، وانما هي تحليل لمشكلة هؤلاء الشباب الذين تدفع بهم عوامل خارجة عن ارادتهم الى سلوك طريق الرهبنة دون استعداد فطري ولا اقتناع ذاتي .

وفي رواية « El vengador المنتقم » (١٩٥٦) لكاستيو بوتشي نرى أزمة اخرى من ازمات الضمير ، وان كانت في ميدان آخر مختلف ، فنحن نرى المؤلف هنا بعد صفحات تمهيدية رائعة في وصف ذكريات صباه من الحرب الاهلية واهوالها يقدم لنا شخصية هذا « المنتقم » : انه جندي خاض الحرب مع قوات الوطنيين وتردد في جبهات القتال بعيداً عن بلده « ايكولا Hécula » وهو رمز يشف عن بلد المؤلف نفسه : بكسة Yecla) ، ثم هو يعود الآن بعد نهاية الحرب لينتقم من قتل أسرته ، فقد كانت بلدته آنذاك في المنطقة التي حكمها الشيوعيون ، وحينما يستقر الجندي العائد في مدينته مصمماً على ان يأخذ ثأره بيده يفاجأ بان هؤلاء الذين يتهممهم بقتل أسرته قد تحولوا الى قوم متدينين صالحين . فماذا يكون موقف هذا « المنتقم » المتعطش لدماء فرمائه وقاتلي أهله ؟ من جديد نرى أنفسنا ازاء مشكلة دينية خلقية ... أزمة ضمير هذا الجندي الموزع بين مصيبتيه لأسرته وحميته ان قتل من أهله بغياً وعدواناً وبين الاقدام على الايقاع بمن قد يكونون اذنبوا من قبل ولكنهم الآن من الصلاح بحيث لا يرى لنفسه عليهم سبيلاً . ولكن مسألة مصرع أسرته كذلك ليست واضحة تمام الموضوع ، فهو يتقصى الحقيقة ويجمع خيوط الماضي ، وأخيراً يكتشف ان أهله واخوته الذين كان يظنهم ضحايا برثوة لم يكونوا خيراً من خصومه ، فقد كانت لهم أيضاً جناباتهم وجرائمهم قبل ان تأتيهم مصارعهم . وحينئذ يومض في نفس جندينا الذي قدم للأخذ بالثأر شعاع من الرحمة والغفران فيستقر مزيجاً على نسيان كل شيء .

الرواية اذن معالجة لمشكلة الأخذ بالثأر ... إحدى المشكلات المتخلفة من الحرب الاهلية . وهي قبل كل شيء تحليل رائع لنفسية هذا الجندي وحياته الباطنة وتوزع ضميره بين الانتقام والمغفرة . وقد وفق المؤلف في رسم هذه النفسية المعقدة التي تضارب فيها تيارات متشابهة ، وعرف كيف يتطور بها وينمو مانحاً ايها ابعاداً مأساوية هائلة . وهي في النهاية درس خلقى يوحى به المؤلف في رفق وبغير مبالغة بحيث لا يخرج ببطله عن حدود الإنسانية ... درس في المغفرة وما تسببه في النفس من أمن وسكينة : « من كان منكم بلا خطيئة فليرميها بحجر ! » . ويتسم اسلوب الرواية بالإيقاع البطيء والاستطراف في رسم مثنى دقيق لصور من حياة البلدة الصغيرة . على ان هذا الإيقاع البطيء كان مما تميز به كتاب هذه المنطقة من شرق اسبانيا ، وايناه من قبل عند « ثورين » ثم كذلك في نثر جابريل ميرو . وقد كان كاستيو بوتشي شديد الإعجاب بهذين الكاتبين وقد اعترف بتأثره العميق بهما .

ونأتي أخيراً الى رواية من آخر انتاج هذا القصاص ، هي « خط مرض 40 Paralelo » (١٩٦٨) حيث نرى المؤلف يعرض علينا من جديد إحدى هذه الأزمات التي يصطدم بها الضمير الانساني والتي يمكن ان ترتفع بشخصية بسيطة بدائية الى درجة عالية من السمو والتعقيد .

البطل هنا « خينارو Genaro » بناء فقير ، ومسرح الرواية هو « كورنيا » ولكنه لا يضحى، كما يدل عليه ظاهر اللفظ ، إذ أن أحداث الرواية لا تخرج من مدريد ، وإنما هو يقصد ذلك الحي الذي يقيم فيه الجنود والضباط الأمريكيون الذين يعملون في القاعدة العسكرية القائمة في إحدى ضواحي مدريد ، (وهي إحدى القواعد التي أنشئت على أثر المحالفة العسكرية بين اسبانيا والولايات المتحدة سنة ١٩٥٣) ، وذلك أن أهل مدريد يطلقون في سخرية على هذا الحي الأمريكي اسم « كورنيا » . و « خينارو » البناء المسكين يكسب لقمة عيشه من فضول ما يقذف به اليه السادة الأمريكيون الذين دخلوا اسبانيا باسم التحالف دخول الفاتحين الفزاة ، ولهذا فانه يكن لهم كراهية شديدة حملته على أن ينضم الى الحزب الشيوعي المحظور في اسبانيا . فیر أن هذا لا يمنع من أن يستمر في خدمته للجنود الأمريكيين، إذ أنه - على حد قوله هو - مثل أولئك البغايا اللاتي يعرضن أجسادهن عليهم وهن يضرعن لهم أعماق البفض .

غير أن البناء الشيوعي يتعرف على توماس الزنجي الأمريكي وتعتقد بين الرجلين صداقة تبدأ بعلاقة مصلحة ومنافع ولكنها لا تلبث أن تنتهي الى مودة وطيدة خالصة ، وإن كانت لا تؤثر في اخلاص خينارو لبداية حزبه الشيوعي الذي ينظر في قلق وريبة الى هذه الصداقة بين أحد رجاله وجندي من جنود « الاحتلال الأمريكي » . وأخيراً يتلقى خينارو أمراً باغتتيال صديقه الأسود ، وهنا تبدو تلك الأزمة التي تعذب ضميره : كيف يوفق بين تعليمات حزبه وبين هذا الحب الأخوي الذي انعقد بينه وبين صاحبه الزنجي ؟ فهو يتهرب أولاً من تنفيذ الأوامر الصادرة اليه ويعمل على أن تسند المهمة الثقيلة الى أحد زملائه . ويزيد في عذابه وقلق ضميره ما يعرفه من وقوع توماس في حب فتاة اسبانية ومن عزمه على الزواج منها . وذلك أن خينارو كان قد أصبح موضع ثقة الجندي الأمريكي الذي يفضي اليه بأسراره وآماله وآلامه . ويظل خينارو كذلك في عذاب تردده حتى ينتهي به الأمر الى خيانة تعليمات الحزب وتبنيّة طريق الفرار والنجاة لصديقه مضحياً بنفسه في سبيل تلك الصداقة .

والرواية كسابقتيها لا تخلو من درس خلقي ، فهي تنقن بالتضامن الانساني الذي يسمو على الحواجز الاجتماعية والفوارق العنصرية والباديء السياسية . ولكن المؤلف كان حريصاً على أن يودع آراءه في الرواية بتقنين حذر حتى لا تحول الى ما يشبه الموعظة . هي رواية فكرية المضمون عاطفية المحور ولكنها تدور في اطار واقعي خالص لا يخلو من الصراحة الخشنة الجارحة ، فقد وفق الكاتب في تصوير هذه « المستعمرة » الأمريكية في حي « كورنيا » المديني ونماذجه البشرية من أبناء الطبقات البائسة من العمال وأصحاب المشارب والبغايا والقوادين وغيرهم ممن يتعيشون على هامش حياة المسكينين الأمريكيين . ولعل كاستيويوتشي هو أول من أقدم في شجاعة وصراحة على معالجة تلك المشكلة الجديدة التي تمخضت عن القواعد العسكرية الأمريكية وعن وجود هذه آلاف من جنود الولايات المتحدة وضباطها على أرض اسبانيا (٥٤) .

رامون سوليس :

ونختتم حديثنا هذا بالكلام عن هذا الروائي الذي تتسم أعماله بتعمق النفسيات ومحاولة استكناه الأسرار التي تكمن في قاع الروح مهمّدت في الظاهر بسيطة عادية .

ولد رامون سوليس Ramon Solis سنة ١٩٢٢، في قادس إحدى المدن الساحلية الاندلسية المطلة على المحيط الأطلسي ، واستكمل دراسته في مدريد ، فحصل على الدكتوراه في القانون وفي العلوم السياسية في سنة ١٩٥٧ ، وكانت ملكاته الأدبية قد فتحت منذ سنوات دراسته ، فنشر أولى رواياته سنة ١٩٥٤ ، واشتغل بعد ذلك في ميدان الصحافة الأدبية ، ولكن الرواية التي لبنت قدمه في عالم الفن القصصي كانت روايته التاريخية « قرن جديد يطرّق الأبواب » (١٩٦٣) ، وكان اهتمامه بالتاريخ قد بدا من قبل في عمل تاريخي الطابع هو « قادس في مستهل القرن التاسع عشر El Cadiz de de las Carles » الذي فاز بجائزة المجمع الإسباني سنة ١٩٥٩ .

وعمل سوليس أميناً عاماً لهيئة « الانيبو » في مدريد ، وهي من أكبر المؤسسات الثقافية وأمرتها تاريخاً وأفزرها نشاطاً (فيما بين سنتي ١٩٦٢ و ١٩٦٨) ثم أصبح رئيساً لتحرير مجلة « الرسالة الأدبية La estafeta literaria » كبرى المجلات الأدبية في مدريد . وزار مصر وبعض البلاد العربية سنة ١٩٦٦ ، وربطته منذ هذه الزيارة صلة مودة وثيقة بالبلاد العربية وأوساطها الأدبية بدت في كثير من نشاطه الأدبي بعد ذلك .

وسوليس يعد الآن في طليعة الجيل الجدي من القاصين الإسبان الباحثين عن أسلوب تعبيرى جديد في إطار الواقعية . وهو من ذوى الثقافة المتينة التي بدت في كثير من أبحاثه التاريخية والقانونية . وقد كان غرامه بالتاريخ ولا سيما بتاريخ بلده قادس هو الذي رسم معالم سيرته الأدبية ، فقد بدأ بكتابة دراسات تاريخية عميقة كشفت في الوقت نفسه عن مواهبه الأدبية ومن هذه الدراسات كتابه عن معابد قادس الفينيقية ، ودراسته عن قادس في مطلع القرن التاسع عشر حينما تحولت إلى عاصمة إسبانيا الوقت في أيام غزو نابليون بونابرت وسقوط مدريد في قبضة القوات الفرنسية الغازية، وكذلك دراسته القانونية التاريخية عن دستور قادس الذي صدر في سنة ١٨١٢ . ولعل اهتمامه بتاريخ قادس هو الذي أشاع في كتاباته منذ البداية روح التقدير للحضارة الشرقية والعربية ، فقادس كما نعرف كانت مدينة فينيقية تدين بازدهارها العظيم في العصور القديمة لهذا الشعب الشرقي السامي من أبناء عمومة الشعب العربي ، لم كان لها على أيام العرب في الأندلس تاريخ مشرق ترك على هذه المدينة الجميلة وأهلها الرأى باقياً حتى اليوم .

ومن ميدان الدراسات التاريخية انتقل سوليس إلى الفن الروائي، فكانت روايته التاريخية الطويلة التي حياها النقاد منذ ظهورها بحماس شديد : « قرن جديد يطرّق الأبواب Un siglo llama a la puerta » ، وقد فازت بجائزة بويون Bullon في ١٩٦١ ونشرت في ١٩٦٣ . وفيها صور لنا المؤلف حياة قادس في هذه السنوات العصيبة : سنوات احتلال الفرنسيين لإسبانيا ، وعلى الرغم من الجهد الذي بذله الكاتب هنا للاحاطة بتلك الحقبة والإطلاع

على مراجعها ووثائقها التاريخية فانه كان على وحي كامل بما تعنيه الرواية التاريخية ، اذ عرف كيف يحقق ذلك التوازن الميسر بين المعرفة الدقيقة والنزاهة الموضوعية - وهما من شروط المؤرخ - وبين التعبير الأدبى الفنى الذى يكتب به الروائى . من هذا المزيج الذى قدرت عناصره فى حساب دقيق خرجت لنا رواية سوليس لا لى تصبح وثيقة تودع الى جانب مثيلات لها فى وثائق دور المحفوظات ، أو مرجعاً جديداً يضاف الى غيره من مراجع التاريخ ، وانما عملاً أدبياً نابضاً بالحياة . ولعل اجمل ما فى هذه الرواية هو أن المؤلف عرض لنا صورة من حياة قانس الاجتماعية والسياسية كما كان يراها فى ذلك الوقت رجل الشارع العادى . فهو من هذه الناحية يُعتبر من أول الروائيين التاريخيين الذين عرفوا كيف يواصلون فى اسبانيا ذلك العمل الفنى الكبير الذى اضطلع به بيرث جالدوس فى كتابه « الأحداث القومية » .

ولكن سوليس لم ينفق كل طاقته الخلاقة فى خدمة الموضوعات التاريخية ، بل انه عمل كذلك فى روايته « غريباً ينبت العشب Ajena croco la hierba » (١٩٦٢) على معالجة إحدى مشكلات السنوات الأخيرة فى اسبانيا ، وهى مشكلة المزارعين الاسبان الذين يضرطهم البحث من الرزق الى العمل اجترأ فى البلاد الأوروبية ، وقد سبق أن تحدثنا عن هذه الرواية .

وفى سنة ١٩٦٥ ينشر سوليس روايته « صياح الدجاجة El canto de la gallina » التى عدت منذ ظهورها من أهم الأعمال الروائية التى صدرت فى السنوات الأخيرة .

ويسوق المؤلف روايته على لسان ميغيل اسبينوسا ، وهو قصاص وصحفى تكلفه إحدى مؤسسات الصحافة بأعداد تحقيق من ديكاة المصارعة وتربيتها فى اسبانيا ثم تصديرها الى بلاد أمريكا اللاتينية حيث للناس اقبال شديد على مصارعات الديكة . ويقوم أحد اصدقاء اسبينوسا بتقديمه الى مصارع الثيران السابق أنتونيو كارمونا الذى يملك قرب « الجزيرة الخضراء » شعبة يقسوم فيها بترية الثيران الوحشية والديكة المخصصة للمصارعة كذلك . ويدعو كارمونا صحفينا فى حفاوة الى قضاء ايام فى ضيافته حتى ينتهى من جمع مادة تحقيقه الصحفى . ويقتل اسبينوسا الدعوة ، وينزل فى ضيافة المصارع السابق فى بيته الريفى القائم فى وسط المروج والحقول الأندلسية . ويتعرف هنالك على زوجة كارمونا : « اوليفا » التى تطلع ضيفها على مجموعة ديكاة المصارع فى حظائر الضيعة ، اذن اوليفا نفسها هى التى تقوم بتربيتها ، وتشرح له تفاصيل عملها . وفى الوقت نفسه تدعوه أيضاً الى مشاهدة ما فى ضيعة من ثيران المصارعة الوحشية التى يقومون أيضاً بتربيتها وبيعها ، اذن كارمونا قد فرغ لهذا العمل منذ أن اضطره اصابة شديدة وقت به فى إحدى الحلبات منذاهوام الى اعتزال هذه الرياضة . وينتظر اسبينوسا الفرصة لى يشرح فى كتابة رواية كان يود أن يستوحى مادتها من جو الريف الأندلسى ، ولكن شخصية اوليفا تشده وتجلبه وتستولى على اهتمامه شيئاً فشيئاً ، كما أنه يشعر بأن فى حياة هذين الزوجين سرأ فاضاً يحمله على محاولة استكشافه ، فهو يرى انهما يؤويان فى بيتهم شابة صارخة الجمال هى سوزان تصحب كارمونا فى كل مكان وتبدو كما لو كانت مشيقة له . ويحيره فى الوقت نفسه ما يبدو من حب اوليفا لزوجها . وتتوالى أحداث الرواية ويرى اسبينوسا نفسه - دون أن يريد - وقد وقع فى غرام اوليفا المتزوجة والوفية لزوجها . ويدفع به ذلك الى الإصرار على اكتشاف سر هذه الأسرة وما فى حياتها من متناقضات ، فكارمونا على الرغم

مما يبدو من حبه لزوجته وتعلقه بها أكثر من الخروج مع نساء أخريات ولا سيما السائحات الاجنبيات اللاتي يطيرن بألباهن مصارعو الثيران الاسبان ، فضلا عن سوزان الغريبة التي تمكن معه ومع زوجته في بيت واحد . كذلك يسمع اسبينوسا أثناء حديثه مع الناس في الشبيعة من مغامرات كارمونا الكثيرة مع النساء . ولا يزال كانبنا حتى ينكشف له السر في النهاية : ان كارمونا كان في الماضي فاتكا عابثا مولما بالنساء ، ولكنه لم يعد رجلا ، فان الاصابة التي وقعت له في آخر مصارعة قبل اعتزاله كانت من الشددة بحيث عرضته للموت ، وقد شفى منها ولكنها أدت الى افقاده رجولته ، غير انه في غروره وتشبته بما كان له من ماضٍ وشهرة في ميدان المغامرات الغرامية لا يريد أن يستسلم لمصره ، فهو يريد أن يحيط نفسه بكل ما يؤكد ذلك الماضى وتلك الشهرة ، بل ان زوجته نفسها التي تعرف منه هذا الضعف البشري وفي تعاطفها معه ورثائها لمحتة لا تجد بأسا في أن تيسر له هذا الغزاء عن رجولته المفقودة ، وهذا هو ما يجعلها تفضي عن « مغامرات » زوجها بل ولا تجد بأسا في أن تروي « عشيقته » سوزان في بيتها . وهي تفعل ذلك لأنها - فضلا عن اخلاصها لملها في الحياة الزوجية تحس في قرارة نفسها بأنها المسئولة من اصابة زوجها في حلبة المصارعة . ويزيد اكتشاف اسبينوسا لـ « السر الرهيب من الحاحه على ملاحظة اوليفيا طامعا في حملها على قبول حبه وهجر كارمونا الذي لم يعد لاي امرأة تعرف سره ما يغريها بالبقاء الى جواره . ولكن اوليفيا التي كادت تخور في بعض لحظات الضعف لا تلبث أن تستعيد ايمانها بملها فتطلب من اسبينوسا أن يخفى من حياتها فيذهب على الا يعود ، اذ انها عازمة على البقاء الى جوار زوجها حتى يقضى الله امرأ كان مفعولا » .

وقد استطاع سوليس في هذه الرواية أن يقدم لنا شخصيات بالفئة التعميد : كارمونا مصارع الثيران الذي كان معبود الجماهير ومحط انظار النساء والذي لم يعد له بعد اعتزاله وفشله الا ان يجتر ذكريات مجده الغابر محيطا نفسه بما يوهم أنه لا يزال ذلك البطل الفحل زير النساء ، وهو لا يخدع من حوله بذلك ، بل هو نفسه الضحية الاولى لهذا الخداع ، واوليفيا المرأة الرقيقة المليئة بالانوثة وقوة الإرادة في الوقت نفسه ، والزوجة التي تمضغ الآمها في صمت وصبر « رواقى » ، واسبينوسا الكاتب الذي قدم ضعيفا من أجل أداء عمل وهو ضيق الذرع به اذ أنه رجل تعود على حياة المدينة ولم يكن ممن تمجبه حياة الريف ، فاذا به يقع في سحر الحقول الاندلسية وطبيعتها البدائية ، وتآخذ بمجامع قلبه تلك الزوجة الفريدة ، فاذا به يحاول - على الرغم منه - اغواءها ...

والحقيقة أن قليبلا من القصاصين عرفوا كيف يفوضون الى نفسية المرأة كما عرف سوليس في تقديمه لنا هذا النموذج الانساني الثنى بحياته الباطنة في شخص اوليفيا . وحتى الشخصيات الجانبية مثل سوزان عشيقته كارمونا الزائفة و « مريثيس » صديقته السابغة بما فيها من شهوانية عارمة - قد استطاع الكاتب أن يقدم لنا من خلالها حياة نفسية باطنة ثرية بالانفعالات والإحاسيس على الرغم من ابتذالها الظاهري . وكان المؤلف يرى في كل انسان قد تقتحمه العين لأول وهلة أو لا تكاد تقيم له وزنا مادة ثرية فيها من العمق الانساني ما يجعلها صالحة لكي يتخذها محور عمل قصصى رائع . ويكفى أن نتأمل شخصية كارمونا نفسه الذي يمثل حالة مرضية محورها الرغبة الجنسية حتى ولو لم يعد لديه الآن قدرة على ارضاء هذه الرغبة ... فهو يبدو

لنا لأول وهلة شخصية متفجرة تسموئ منها النفس، ولكننا لا نعطى فى صفحات الرواية لنتعرف شيئاً فشيئاً على سر حياته حتى نرى أنفسنا مقبلة بالتدريج على تفهم سلوكه ، بل وعلى التعاطف معه والراء لحنه ، ولا سيما اذا قدرنا ان حياته تجرى فى هذا المجتمع الاندلسى الذى يقيم وزناً كبيراً للمظاهر ... (٥٥) .

وفى سنة ١٩٧٠ ينشر سسوليس رواية اخرى : « التصفية La eliminatoria » وفيها ينتج مسلماً آخر مختلفاً من مسلكه فى رواياته السابقة ، فهى ليست رواية ذات محور واحد تدور حوله ، وانما تتعدد فيها المحاور والأبطال ، بحيث يمكن ان تقول انها مجموعة قصص فى قصة واحدة . والتصفية التى يشير اليها العنوان هى الخيط الذى يضم هذه القصص بعضها الى بعض دون ان تفقد الرواية تكاملها العضوى . ذلك ان المؤلف ينقلنا هنا الى جو احدى عواصم الاقاليم خلال الايام التى تسبق حدثاً رياضياً بالغ الخطر بالنسبة الى هذه المدينة . ففرقة كرة القدم المحلية - وهى من فرق الدرجة الثانية - استطاعت بعد جهد جهيد ان تصل الى مركز متفوق فى « الدوري » ولم يبق امامها للارتقاء الى الدرجة الاولى الا التغلب (التصفية) على الفرقة التى وقعت عليها القرعة من فرق الدرجة الاولى المهددة بالنزول . وقد اثنى الفريق المنافس الى هذه المدينة ، فنزل فى افخر فنادقها استعداداً للمباراة الفاصلة . ويتفق فى نفس الوقت ان لدو جمعية المحاضرات والحفلات الموسيقية فى المدينة احد الشعراء المشهورين لكى يلقى محاضرة وقراءة شعرية فى نادى الجمعية . وينزل الشاعر المحاضر فى نفس الفندق الذى ينزله الفريق المنافس . ونرى بعد ذلك كيف يقدم لنا المؤلف بقية الشخصيات واحدة بعد واحدة : عاملة التليفون الجميلة فى الفندق التى يقع فى جيبها لاعب مشهور من الفريق القادم فتعجز من اجله خطبها الموظف فى محل تجارى ، ورئيس النادى الرياضى فى المدينة والحاكم المدنى للاقليم وصفقاتهما الريبة ، ومدرّب الفريق المحلى ومشكلته الخاصة مع زوجته التى تخونه ، ورئيس نادى المحاضرات ذو الحياة المستقيمة فى الظاهر والمغامرات الغرامية الخفية التى تنتهى بمصرعه ... وبين هؤلاء جميعاً من رجال ونساء علاقات ترداد تشابكاً وتعتدلاً بينما نتقدم مع المؤلف فى أحداث الرواية .

والحقيقة ان رواية من هذا النوع اصعب بكثير من الروايات ذات المحور الواحد والخط المستقيم ، فهى تحتاج الى مهارة وخفة وسرعة حركة من مشهد الى مشهد بحيث يكون القارئ محبباً بما يجرى متابعاً لجزئياته . وقد عرف المؤلف كيف يقيم توازناً محكماً بين هذه الشخصيات والأحداث بحيث لا يطفى بعضها على بعض ، كما انه استطاع ان يرسم لنا صورة دقيقة مشيرة لحياة مدينة صغيرة مثل هذه من مدن الاقاليم بكل مشكلاتها الكبيرة والصغيرة وحياة الناس اليومية فيها ، بحيث يشعر القارئ انه يعيش مع أبطال الرواية حياتهم ويساركرهم ازمانهم العاطفية والنفسية والفكرية . والغريب ان تعدد مسطحات الرواية وتراكبها بعضها فوق بعض وكثرة عدد



شخصياتها لم تحل أبداً بين المؤلف وبين تعمق نفسيات هذه الشخصيات والفوص الى حيواتها النفسية الباطنة في مقدرة رائعة (٥٦) .

وبعد ، فلنأخذ نكتفي بهذا الاستعراض السريع لاتجاهات الفن القصصى في اسبانيا الحديثة والمعاصرة وبالنماذج القليلة التي اخترناها لتمثيل تلك الاتجاهات . وخلاصة القول ان الفن القصصى اسبانيا اليوم مرحلة نهضة كبيرة في اسبانيا تتجلى في العدد الكبير من الروائيين الذي تحفل به اسبانيا المعاصرة ثم في الدرجة العالية من الجودة التي تبدو في انتاج الكثير منهم . ونعود فنكرر ما سبق ان ذكرناه من انه من المؤسف ان هذا العالم القصصى الثرى الخصب بقيمه الفنية ما زال الى حد بعيد مجهولاً من جانب القراء العرب على الرغم من ان ذلك الادب الاسباني - ومعه ادب أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية - هو أولئك الاداب الأجنبية صلة بآدبنا العربي وتراثه الخالد الجيد .



(٥٦) من رامون سوليس راجع كتاب باليونيا برات ، الطبعة الثامنة المنقحة ، المجلد الرابع ، ص ٩٠٩ - ٩١٢ ، وإيليسياس لاجونا ١٣٤ - ١٣٥ .

الرواية الفرنسية المعاصرة

الحديث من الرواية الفرنسية المعاصرة حديث قد يطول ، خاصة أن تلك الرواية تخطت حدود فرنسا في كثير من الأحيان . ويذكر القارئ أن العالم أجمع تحدث ، في فترة ما ، عن « وجودية » سارتر J.P. Sartre وهبست كاموس A. Camus ، وأنه يتساءل اليوم عن ماهية « الرواية الجديدة » nouveau roman ومصيرها ، هذا ولا نقف أهمية « الرواية الجديدة » عند هذا الحد ، بل تمتداه لتثير النقاش والجدل حول بعض القضايا الهامة حيث نراها ، على سبيل المثال ، تطرح قضية فهم العمل الأدبي ، ولقد سبق أن طرح فن الرسم قضية الفهم عندما اتجه إلى التجريد والرمز ، ولا زالت « الموجة الجديدة » la nouvelle vague في السبيل تطرحها حتى اليوم .

ظلت الرواية الفرنسية المعاصرة في تحدد مستمر منذ بداية القرن العشرين حتى أيامنا هذه ، وعرفت اتجاهات ومدارس متعددة ، وأشكالاً ومضامين متعددة أيضاً ، ولا تيسر حيويتها هذه مهمة الباحث ، بل تضعه أمام قضية معقدة : قضية الاختيار ، أي الروائيين

✦ الدكتورة ساهية أحمد أسعد مدرسة الأدب الفرنسي بكلية الآداب جامعة القاهرة . صدرت لها دراسات عديدة في الأدب الفرنسي الحديث من سارتر وكافكا وجان جيتيه وغيرهم كما ترجمت عدداً من الكتب في النقد الأدبي وكذلك بعض المسرحيات .

يختار ؟ وهل يخضع اختياره لمعيار بعينه ، أم يترك لأواجه الخاص ، وميله إلى هذا الكاتب وإبعاده عن ذلك ؟ رأينا ، في هذا الصدد ، أن هناك أسماء تفرض نفسها علينا فرضاً ، نظراً لنزعتها الابتكارية ، أو تأثيرها البعيد المدى ، أو أصالتها الخ . . . ، وعادة ما يطلق مؤرخو الأدب على أصحابها اسم « كبار الكتاب » بينما اخترنا أسماء أخرى لتأثيرها العميق على الرواية المعاصرة ، فرنسية كانت أم أجنبية . وأحياناً استوقفنا الكاتب الروائي أثناء البحث لميلنا الخاص إليه ، وتعاطفنا معه ، وتجاوبنا مع العالم الذي يصوره . وما دام الاختيار قد كتب علينا فلا بد من أن نلفت النظر إلى أننا توخينا الذاتية قبل الموضوعية . لذا ، قد يختلف البعض معنا حول أهمية هذا الكاتب أو ذلك . وردنا أن « الكاتب الكبير » نادراً ما يختلف عليه اثنان . ومن ثم ، جاء اختيارنا مطابقاً في أغلب الأحيان لاختيار مؤرخي الأدب .

لكننا لن نروي تاريخ الرواية الفرنسية المعاصرة ، بادئين من الحرب العالمية الثانية . بل سنحاول أن نرسم الخطوط الرئيسية لتطورها منذ ذلك الحين - ما بعد ١٩٤٥ - حتى أيامنا هذه . إلا أن طبيعة تلك الرواية تجعلنا نرجع إلى أوائل القرن العشرين ، حيث أرسى قواعدها نفر من كبار الروائيين في العالم ، وأغلبهم من غير الفرنسيين .

سنحدث من كل كاتب على حدة ، ولو أننا أردنا غير هذا لما استطعنا ، نظراً لطبيعة المؤلفات ذاتها . فالتكتاب الذي نذكرهم لا يكونون « مدرسة » بالمعنى المصطلح عليه للكلمة ، حتى لو تشابهت أعمالهم إلى حد كبير . فالعبد عند سارتر يختلف عن العبد عند كامي . كما أن الطاب « الرواية الجديدة » يقفون موقف الرافضين الرواية التقليدية ، لكنهم لا يسبرون بعد ذلك في ذات الاتجاه . ولا يعني هذا أن دراستنا ستكون مجموعة من الجزر المتفرقة التي لا يربط بينها شيء . ويمكن ، بشيء من التمسك ، الاتجاه إلى التقسيم الزمني ، وتقسيم الدراسة إلى مراحل ثلاث :

١ - ما قبل ١٩٤٥ .

٢ - تحول الرواية بعد الحرب العالمية الثانية .

٣ - « الرواية الجديدة » .

كلمة أخيرة : لسوف يلاحظ القارئ أننا كثيراً ما لجأنا إلى **النصوص** ، ولربما ما لبسنا هذا من الناحية المنهجية . وردنا أن الباحث الناقد ، مهما حل النص وعلق عليه ، فلن يبلغ أبداً كلمة واحدة مما قاله صاحب النص . كما أننا ترجمنا بعض النصوص لأول مرة ، وترجمنا أيضاً نصوصاً سبق ترجمتها ، عملاً على تجانس أجزاء البحث المختلفة .

(١)

بدايات الرواية الفرنسية ، منذ مطلع القرن العشرين ، تتطور شيئاً فشيئاً ، فاطمة صلتها بالرواية التقليدية . بينما شهدت أوروبا وأمريكا تطوراً مماثلاً سار في ذات الاتجاه . وجدير باللاحظة أن الروائيين الذين تم على أيديهم هذا التطور لم يتعارفوا في كثير من الأحيان ، أو فملوا ذلك في فترة لاحقة لكتابتهم .

لم تكن الرواية التقليدية تقدم للقارئ واقعا متعاسكا هضمه الكاتب سلفا وطلق عليه ، ويكفي الكشف عنه بدقة للعشور على صور متعاسكة له . كانت قد مودته على شكل معين للسرد ، والوصف ، والتحليل ، ونقلت له قصة بطل يعيش في عالم محدد المعالم . كانت سائر الشخصيات فيها شخصيات محددة المعالم ، شبيهة بقطع الشطرنج ، يحررها الكاتب كيفما شاء وفي الاتجاه الذي يشاء . وكان من الممكن ان تهتم بها أكثر مما تهتم بالعالم المحيط بها ، مع أن لا وجود لها إلا بذلك العالم .

١. كان الكاتب يهتم أول ما يهتم بالدراسة النفسية ، وبالعالم الزمان على طريقة المؤرخ أو كاتب السيرة الذاتية . وكانت روايته ، من حيث البناء ، تتابع التسلسل الزمني ، الموضوعي للأحداث . ولم تكن مهمة القارئ ، إزاء كل هذا ، إلا سهلة يسيرة . كان يجد كل شيء مفسرا . مشروحا ، محولا إلى وصف وتحليل . لم تكن الرواية في الحياة إلى مجهود ، عند القراءة ، لأنها لا تشتمل على أي غموض ، ولا تقابل الواقع في كثير من الأحيان .

٢. لم لاحت بوادر التطور مع بروست M. Proust ، وموزيل R. Musil ، وكافكا F. Kafka ، وفولكنر W. Faulkner ، ودرويد L. Druhl ، وجويس J. Joyce . وهي أسماء أصبحت أصحابها كتابا كلاسيكيين في القرن العشرين . . . في وقت واحد تقريبا ، ساء هؤلاء الروائيون بشيء جديد لا بد منه : أن تقدم الرواية واقعا لا يفهمه القارئ فهمًا تامًا مباشرًا ، وهذا بالذات ما حير قراء بروست منذ البداية (وصوروا عالمًا حائرا لا يستقر ، اختلطت فيه الذاتية بالموضوعية . لم يروا قصة ، بل نقلوا مزيجًا من الأحاسيس ، والانطباعات ، والتجارب . لم يقدموا للقارئ رواية « جاهزة » ، بل اقترحوا عليه بوصفها مادة شاعرية ، مرنة غامضة . ولم يجعلوه يتابع سير أحداثها في سر ، بل عمدوا إلى تضليله ، كأنه في حلم أو كأنه في الحياة . لم يصوروا عالمًا محددًا ، بل عالمًا يتغير أمام عيني البطل والقارئ ، اللذين يجاهدان لكي يكونا رؤيا موضوعية عنه ، وأن لم يتوصلا إلى ذلك دائما . لم يحددوا موقع الإنسان من العالم الذي يعيش فيه ، بل راوا أن رؤيا عالم الواقع هي التي تخضع لعلاقة « الإنسان - البطل » بالعالم . ولم يعد « الواقع » عندهم خلفية للوحة التي يرسمونها ، بل أصبح وعي البطل هو الذي يسيطر على الرواية ، ولم يعد للعالم الواقعي وجود إلا بالقدر الذي ينعكس به في ذلك الوعي . وإذا أردنا وصف هذه الرؤيا ، فلا مناص من أن نقول إنها رؤيا « فينومينولوجية ، phénoménologique » ، وأن بدت الكلمة غريبة بعض الشيء على عالم الرواية .

٣. أصبح الواقع الروائي ، مع هؤلاء الرواد ، واقعا اسطوريا مشبعا بالعاني ، لكل حدث فيه معنى خاص ، بقدر قد يكثر أو يقل ، وكل واقعة فيه تتخذ مكانها في سياق رمزي ، ويختلط الحدث فيه بالأسطورة . هكذا يدخل القارئ عالما ثريا متعدد الجوانب ، لكل حدث واقعي فيه معان وتفسيرات عدة . وعليه ان يعثر ثانيا على الرموز النفسية ، والبنائية ، والفينومينولوجية ، والروحانية ، الخ . . . التي تشتمل عليها الرواية .

وكانت الآثار المترتبة على الحرب العالمية الثانية نقطة تحول هامة في تاريخ الرواية الفرنسية خاصة . عبرت تلك الرواية في مرحلة أولى ، عن مفهوم ميتافيزيقي وأخلاقي معين ، من خلال نصوص - أصبحت لها شهرة عالمية - تناولت مصير الإنسان ، وانتظم كل شيء فيها

حول هذه الرؤيا . وممرعان ما انتقلت ، في مرحلة ثانية ، من التساؤل عن النفس والمجتمع ، والأخلاق ، والmetafizika ، الى التساؤل عن الجمال والفينومينولوجيا . ولا بد من أن نقرر ، بهذه المناسبة ، حقيقة تاريخية هامة ، ألا وهي رفض الكاتب الروائي اليوم للقضايا الأخلاقية الكبرى ، واهتمامه بقضايا الجمال ، وقصر فنه على الشكل مع استبعاد المضمون النفسي أو الأخلاقي ... الخ . فلقد ظهر ، منذ عام ١٩٥٤ ، اتجاه روائي جديد اهتم بالشكل أولاً . وعبرت « الرواية الجديدة » عن طريقة معينة للاحساس والوصف وفهم الجمال . لم تبحث عن مصير الإنسان ، بل أعادت النظر في الصور التي تتكون لدى الإنسان عن نفسه . وهالجت الزمن بطريقة لا زالت تحير القارئ كما سبق أن حيرته أيام بروسست . فالزمن فيها زمن مضى وعاشه البطل . ومن ثم كانت كثرة اتجاهاتها الى المونولوج الداخلي monologue intérieur . وهى لا توجسه الزمن من الماضي الى الحاضر ، حيث تتوقف القصة ، بل تظل تتأرجح طوال السرد ، بين سلسلة من الرؤى الزمنية ، لا تتبع مساراً محدداً ، بل تتحول الى شيء أشبه بالمتاهة . ولا يتكون الواقع فيها من مجموعة من الوقائع الوصفية المحايدة ، بل من بعض الأبنية الرمزية التي يدعى القارئ الى حلها وتفسيرها .

ذكرنا ، في سياق حديثنا ، بروسست ، وجويس ، وكافكا ، وداريل وغيرهم من أئمة الرواية في القرن العشرين الذين كان لهم اعظم الأثر في تطورها . ولربما رأى البعض أن الحديث عنهم هنا ، في اطار الرواية الفرنسية المعاصرة -عاديات كلمة معاصرة- ثلثنا بالبدن من غداة الحرب العالمية الثانية - قد يكون خروجاً من الموضوع . لكننا نرى ، على عكس ذلك ، أن ذلك الحديث شيء لا بد منه لفهم تلك الرواية ، و « الرواية الجديدة » خاصة . ولنبداً بمارسيل بروسست .

لعب مارسيل بروسست ، بالنسبة لكاتب الرواية في العشرينيات ، دور الرائد العبقرى الذي لا يضارع . فلقد أثار « ثورة أدبية » تشبه الثورة التي أثارها كانت Kant قبله بقرن ، في عالم الفلسفة . كان أول من قلب العلاقة بين الإنسان والعالم ، وأول من حول اهتمام الأديب بقضية المضمون الى اهتمام بقضايا الاحساس ، والرؤيا ، والنسبية والمعرفة ، والوصف ... الخ . وكلها قضايا ظلت ، ولا تزال ، تشغل خلفاءه في المقام الأول .

بدأ بروسست بادانة الرواية التقليدية والتنديد ، من خلال النظرية التي عرضها في **الزمان المستعاد** Le Temps retrouvé بالرؤيا الموضوعية التي اشترك فيها الروائيون الذين سبقوه : **جى دى موباسان** G. d: Maupassant ، و**اميل زولا** E. Zola ، **بل وجوستاف فلوبر** G. Flaubert ، وهاجم الفن الواقعي الزعم قائلاً :

« عندما نقول الجو مضطرب ، والحرب ، ومحطة عربات ، ومطعم مساء ، وحديقة مزهرة ، يفهم الجميع ما نريد قوله » .

يدينما الواقع شيء مختلف تماماً . واعتبر الأدب الذي يكتفى بوصف الأشياء وتقديم بيان بخطوطها ومساحاتها ، أدباً أبعد ما يكون عن الواقع ، وأن زعم غير هذا وأكد في صفحات أقرب ما تكون الى نظرية في « الرواية الجديدة » ، أن تغيير مفهوم الواقع شيء لا بد منه لتجديد الفن الروائي . لا ينبغي أن يكون واقع الرواية بعد الآن « عالماً أشياء monde - objet » بصفه الكتاب بمناية ، مستخدماً لغة يشترك فيها الجميع ، بل يجب أن يصبح حالاً تصفقه الإنسان

ونصفه في الأشياء . من ثم ، يمكن أن نقول أن كل انسان يحمل بين طيات نفسه كتاباً معيناً لا بدليل له . يقول بروس في هذا الشأن :

« ما على الكاتب ، لكي يعبر عن هذه الاحاسيس ويكتب هذا الكتاب الاساسي - الكتاب الحقيقي الوحيد - ، أن يخلقه ، بالمعنى الدارج للكلمة ، مادام قد وجد سلفاً في كل منا ، بل عليه أن يترجمه . الترجمة ، هذا هو واجب الكاتب ، وذلك هي مهمته . »

عندئذ ، تتخذ الرواية ايقاماً داخلياً يختلف عن كتاب لآخر ، ومن كتاب لآخر .

انطلاقاً من هذه النقطة ، كتب بروس مجموعة القصص الرائعة ، **البحث عن الزمان** ، **الضائع** التي اشتملت على الدراسة الاجتماعية ، والنزعة الشخصية ، واللعب بالزمان ، الخ يجد القارئ ، في هذه المجموعة ، وقائع وصوراً شهدها الراوي مارسيل ، أو شهدتها لانيه ، وآراء سمعها أو بسمعها لانيه ، وشخصيات ألقت النظر قائلها أو يقابلها لانيه . أي أن الراوي يعيش فترتين زمنييتين في آن واحد : الماضي وبعثه أو تجرئته مرة أخرى . ولا تتمثل طريقة بروس في النظر الى الحياة وجمع تجاربها في السرد أو القصة التي تخضع للحلث النفسي أو الاجتماعي ، بل تتمثل في فن دقيق ماثب يتلوق ما يقدمه لنا الوجود ، أو يبعثه ، أو يعيد تكوينه ، أو يحكم عليه ...

هكذا أتى بروس بمفهوم جديد للرواية . لم يفهمها على أنها سرد أو خبر بل رأى فيها نوعاً من **الغامرة الذهنية ، والروحية ، والجمالية ، ورأى فيها التزاماً بالاحساس الشخصي ، وملحة داخلية حميمة .** لم يطرح قضية الواقع ، بل تصورنا له . لم يعد الواقع في نظره موضوعاً يجب أن يتشغل به الفنان ، وعلى هذا الأخير أن يتجه الى الخيال . لا ينبغي أن يهب الفنان نفسه للذكر ما هو حقيقي ، أو ما ينبغي أن يكون حقيقياً أو ما يمكن أن يكون حقيقياً ، وعليه أن يهب نفسه لدراسة ادراكنا ، واساطيرنا ، وصورنا .

وليس ، بالفعل ، أن **البحث عن الزمان** رواية « داخلية » حميمة ، بل أول رواية « داخلية » عرفت الحضارة الغربية منذ عصر النهضة . كما أنها رواية حديثة كانت بمثابة بداية الرواية « الفينومينولوجية » ، ذلك لأنها لا تصف العالم الوهمي أو الواقعي ، بل تدرس ، وتنفذ ، وتحلل الصور التي تتكون لدى الانسان من العالم ، تدرس وتنفذ ، وتحلل بناءها ، ورموزها ، وتنماتها .

واكتشف بروس أن تقديم صورة موضوعية للعالم منهج خاطئ ، ومرض في هذا الشأن نظرية واضع كل الوضوح : هناك أداة فنية واحدة يلجأ اليها خيال الفنان ، ألا وهي الذاكرة لكنها تعجز عن نقل الاحساس بالحياة التي مضت ، وتستبدلها بصور كاذبة زائفة . لذا ، يرغب بروس الدقة الفوتوغرافية التي تنسم بها الذاكرة الذهنية ، ويفضل عليها الذاكرة العاطفية الجمالية ؛ هناك « فرق هائل بين الانطباع الحقيقي الذي يخلقه فينا الشيء والانطباع الزائف الذي ننقله عندما نحاول تصويره ارادياً » .

لذا ، صور بروس عالماً لا حدود له ، اللهم الا تلك التي تفرضها العين التي تنظر اليه ، ولا وجود له الا من خلال هذه العين ، عالماً تفرض فيه الصور على الكاتب فرضاً في سياق رمزي ، ناتج من الحاجة الداخلية الى الاحساس بالجمال ، تلك التي ظلت فترة طويلة معياراً لقيمة الفنان وأصالة .

يقيم مارسيل ، بطل الملحمة الرمزية التي كتبها بروس وراويها ، بين صور العالم هذه سعيًا وراء الزمان الضائع . وهنا ، تبين العلاقة بين الرواية الفينومينولوجية والزمان ، تلك القضية التي أعاد بروس النظر فيها ، وقام لها طويلاً في مجال الرواية . فالرواية الفينومينولوجية تقدم لنا رؤيا فنية لما يمكن أن نسميه « قصر النظر الزمني عند البشر » . ولا يتعلق الأمر ، في هذه الحالة ، بوصف الواقع ، أو سرد قصة حياة ، بل بدراسة الآثار المترتبة على قصر النظر هذا عند وصف الواقع ، أو نقل السيرة الذاتية .

هكذا فرضت على بروس قضايا الذاكرة، والزمان ، وحيوية الصور وبعثها . ولقد عبر عنها جميعاً من خلال السعى وراء الزمان الضائع . يقول لنا الكاتب ، في البداية ، أن هذا السعى محاولة عبثية ، لا جدوى من ذكر الماضي ، وكل الجهود التي يبذلها المرء في هذا الصدد تذهب هباء . ذلك أن الماضي يختفي في مكان ما ، خارج الدهن وبعيداً عن مداه ، متمثلاً في شيء مادي لا نجده . ويتوقف على الصدفة وحدها لقائنا له قبل موتنا ، أو عدم لقائنا له أبداً . لكنه يعود فيقول أن علينا أن نبذل قصارى جهدنا « لتحرير » الماضي ، قد بطل الماضي ، مادامنا قد ضناه ، في حال أشبه بالأبدية المؤقتة في على الفنان إذن أن يحاول استخلاصه وتخيل نفسه واليان به . إلى الأبدية النهائية ، أي إلى العالم الروائي .

وإذا أبرز أهمية الزمان في الرواية ، واضفي عليها بالتالي ، بعداً جديداً ، حصل بروست الأحداث تعبر عن نفسها ، لا من خلال خطط مستقيم رسم على مساحة مستوية ، بل من خلال شبكة من الخطوط المتقاطعة . وهكذا وجد القارئ نفسه أمام حكاية لا يستطيع أن يدخلها من طرف ويخرج منها من طرف آخر ، في مسيرة متواصلة لا تتوقف . وتعمم عليه الدخول إلى عالم يضل فيه ولا يعلم إلى أين هو ذاهب . وزاد بروس الأمر تعقيداً عندما عمد إلى وسيلة مبتكرة أفرد بها آنذاك : أن يجعل من إحدى الشخصيات كاتباً روائياً . بهذا التحايل ، لا يقدم لنا رواية قد انتهت ، بل رواية في سبيلها إلى الكينونة (١) .

تتوج مطلع البحث عن الزمان الضائع حادثة « المادلين » الشهيرة ، وتمييز هذه التجربة النفسية الثمينة التي نقلها للقارئ فيما يلي هو الذي ينتهي إلى معجزة الزمان المستعاد . وإذا تكرر لدى الراوي انطباعات متشابهة تدل على فرحة لا توصف ، يتمكن في النهاية من اكتشاف سر تلك الفرحة . لكن الكشف هنا كشف جزئي بعد ، يقع على الحدود الفاصلة بين الشعور واللاشعور .

« مفتت سنوات لم يعد خلالها لكوني به ، ولا لكل مالم بك مسرحاً لساعة نومي ومأساتها ، وجود في نظري . وفي يوم من أيام الشتاء ، كنت هالداً إلى المنزل عندما رأت أمي أنسى أضع بالبرد فمرضت على قليلاً من الشاي على غير عادتها . رفضت في أول الأمر ، ثم عدلت عن رأيي ، لا أدري لماذا . فأرسلت تطلب صنفاء من الجاتوه يدعى Petites madeleines ... وكان يومى الكتيب قد أرهقنى ، وكذا فصل تفكيرى في الفد الحزين .

(١) يصف لنا آلان روب - جرييه Alain Robbe-Grillet - أحد رواد « الرواية الجديدة » - في روايته في المتاهة Dans le Labyrinthe ، في آن واحد يعنى الشخصيات الموجودة في الشارع وفوحة تمثل ما بداخل أحد العقابى ، حتى نرى لحظة تقابل فيها المجموعتان : تمثل الشخصيات الحية في القلم وتنتظ إلى حد ما الأوضاع التي انتظها الشخصيات في الفوحة .

فرفعت إلى فمى توا . بطريقة آلية ، ماعلمت من الشئ كنت قد غمست فيها قطعة من الجانوه فلانت . لكنى ارتجفت في اللحظة التى لمست فيها رشفة الشئ المختلطة بفنات الجانوه سقف حلقى . وتنبهت الى الشئ الخارق للمادة الذى يحدث لى . غمرتنى متعة اللبلة ، وعزلتنى ، دون أن أدري لها كنها . وسرعان ما جعلتنى لا أبالى بصروف الحياة ، وكوارثها التى لا تضر ، وقصرها الوعى . تماما كما يفعل الحب ؛ ذلك انها شعرتنى بجوهر ممين : بالآخرى ، لم يكن هذا الجوهر فى أنا ، بل كان أنا . لم أصد أصر أننى ضعيف . تابع . زائل . من أين جاءت لى هذه الفرحه القوية ؟ كنت أصر انها مرتبطة بمذاق الشئ والجانوه ، لكنها تنخطأ الى مالا نهاية بل يحتمل أن تكون من طبيعة مختلفة . من أين جاءت ؟ ماذا نصر . ؟ أجدها ؟ ها أتدا أرفش رشفة ثانية لا أجد فيها شئاً يفوق ما وجدته فى الرشفة الأولى ، وثالثة تاتى لى بأقل مما أتت لى به الثانية ؛ فإن الوقت اذن لكى أتوقف . يبدو أن تأثير الشراب قد قل . من الواضح ان الحقيقة التى نبص منها ليست فيه . وأنا فى أنا . لقد انقطعا فى ، لكنه لا يعرفها ، ولا يستطيع إلا أن يردد الى مالا نهاية ، بقوة أخذه فى الإغفال ، ذات الدليل . ولا أصر كفى أنصره . أريد ، على الأقل ، أن أتمكن من طلبه منه ثانية ، والمثور عليه بعد قليل ، كما هو لم يمس ، حتى أوضحه إضاحاً حاسماً . لكن كيف ؟ يا لشك الخطير ، عندما يشعر الفكر أنه قد تغلغل ذاته ، بينما هو فى آن واحد ، الباحث فى البلد الغامض الذى يجب أن يبحث فيه . والبلد الذى لا يفيد فيه كل ما يملك نيتاً . يبحث ، لا ، بل يخلق . أنه أمام شئ لم يوجد بعد ، ولا يستطيع أن يوجد أحده .

عدت أسائل من ماهية هذه الحالة المجهولة التى لا تاتى باي دليل منطقي ، بل تاتى بيقين سعادتها ، وحقيقتها ، تلك الحقيقة التى تقبب امامها كل الحقائق الأخرى . سحابل . ان أوجدتها مرة أخرى ..

هل تصل الى سطح وعيى الواضح ، تلك الذكرى ، تلك اللحظة القديمة التى اجتلبتها من بعيد لحظة معائلة ، وأثارها ، وأنهضتها فى أمانى ؟ لا أدري . لا أصر الآن بشئ . لقد توقفت ، وربما نزلت الى أمانى ثانية . من ذا الذى يعلم اذا كانت تستصمد من ليها مرة أخرى ؟ على أن أعيد الكرة عشر مرات ، وأميل عليها . وفى كل مرة ، نصحنى الجبن الذى يبعثنا من كل مهمة صيرة ، وكل عمل هام ، بأن ادع الأمر وأشرب الشئ ، ولا أكر إلا فى متاهات اليوم ورفبات الفد التى تستسلم لاجترارى بلا عناء .

وفجأة ، ظهرت لى الذكرى . كان هذا المذاق قطعة المادلين الصغيرة التى كانت العمه ليونى تضعها لى صباح يوم أحد فى كومبريه . . . عندما كنت أذهب الى غرفتها لأقول لها صباح الخير ، بعد أن تمسها فى الشئ أو التليو . لم تذكرنى قطعة الجانوه بشئ قبل تدوفا . ربما لأن . . . صورها تركت أيام كومبريه ، وارتبطت بإيام أخرى أحدث . ربما لأن ما من شئ يبق من هذه الذكريات التى ظلت طول هذا الوقت خارج الذاكرة . كان كل شئ قد تحلل . كانت الأشكال قد زالت ، أو رقدت ، وفقدت القدرة على الانتشار التى كان يمكن أن تمكنها من اللحاق بالوعى . لكن ، عندما لا يبقى شئ من الماضي البعيد ، بعد موت الكائنات ، وهدم الأشياء ، يبقى كل من الرائحة والمذاق مدة طويلة ، وحدهما ، خافتين ، لكن أكثر حيوية - وأقل مادية - والحاحا ، وأمانة ، كأنهما روحان

تذكران وتنتظران ، وتاملان ، على اطلال مائبقى ، وتحملان ، مبنى الذكرى الضخم ،
دون أن تميلاً ... » .

« اكتشاف الروائيون الذين جاءوا بمسيروست امكانية اللعب على مستويات عدة في
الزمان والمكان ، والخط بين الأجزاء المكونة للواقع ، ورفضوا ، تحت تأثيره في أغلب الأحيان ،
السرد الذي يكتفى بمريض صور من الواقع ، ايدرفضوا القصة المتقنة التي تروى بطريقة موضوعية ،
بفهمها كل القراء . واتجهوا الى أسلوب خيالي خلاق لا يبحث الفنان المبدع من خلاله عن حقيقة
منطقية يتفق عليها الجميع ، بل يهتم بالصور الداخلية العميقة . وهكذا أصبحت الرواية على
يدي بروسست اسطورة علينا أن نفرسها ، وترجمة لصورة مبتكرة يكونها الإنسان عن العالم .

★ ★ ★

« رفض رويسس موزيل R. Musil الشخصية الروائية التقليدية قبل الرواية
الفرنسية الجديدة بثلاثين عاماً . فلقد كتب فيما بين ١٩٢٠ و ١٩٢٠ الجزئين الأول والثاني من
كتاب من بطل أبعد ما يكون من الشخصية ، رجل بسلاً صفات L'Homme sans qualités
كما يقول عنوان الكتاب ، يدعى اولريك - لن نعرف أبداً اسم عائلته - كان ضابطاً ، ثم أصبح
عالماً في الرياضيات ، ثم لا شيء . أما والده « فشيخية » ... استاذ جامعي نمطي يلح على
ابنه لكي يصبح « شخصية » هو أيضاً استاذاً جامعياً مثله ، لكن اولريك يقف
موقف الرفض من الحياة . لقد استاجر منزلاً قديماً في .. فيينا ، وأقام فيه ، ولم يمارس مهنة
معينة . لا الحياة العسكرية استهوته ، ولا الرياضيات استوقفته . انه انساني أسيل ،
متحرك ، صريح ، لا يمكن أن ينجح ، لا اختلافه من أولئك الذين يراعون الدقة والنظام ، ويقفون
دائماً عند الحد الوسط ... وينجحون . هاهوذا وهو بعد في الثانية والثلاثين ، قد أخذ اجازة ،
وأعفى نفسه من النظر نظرة جادة الى مشاغل البشر . فهو لا يعرف العشق ولا الطموح أو
الروابط . لن يحدث له شيء ، ولن يعيش اية مفارقة . وليفك الكاتب نظراً الى هذا منذ الفصل
الأول ..

« يسلم موزيل بفكرة تضفي على كتابه طابعاً تناقضياً منذ البداية . فيطلبه نفي لمفهوم البطل
anti-héros . كائن « محابيد » يكاد لا يحمل اسماً ، ولا يمكن أن يكون مادة للدراسة
والتحليل ، ويرتبط بعالم لا يفوق من الأوهام والأشباح .

« وكما أراد موزيل أن يكون نفياً للبطل ، أراد أن تكون روايته نفياً للرواية anti - roman
وكان هذا النوع من الروايات قد ظل على هامش الرواية حتى عام ١٩٢٠ ، وقدر له
أن يصبح مرحلة من مراحل تطور الرواية في الثلث الثاني من القرن العشرين .

ينتج من وجود اولريك كشخصية رئيسية توافقة اختلال في توازن الرواية . ذلك ان اولريك
يعيش أحداثاً روائية ولا يؤمن بها . كما انه يقلت من ميشولوجيا المفامرة ، والهوى ، والتصوير
الاجتماعي والنفسى ، اي كل مقومات الرواية التقليدية . فهو كائن وسط الرواية ، لكنه نفي
لها . وتخليه من ممارسة اية مهنة له دلالة في هذا الصدد . كان ملازماً ، وكان يمكن ان
يصبح كولونيلاً ، وجنرالاً ، لكنه استقال . كان عالماً في الرياضيات وكان يمكن ان يصبح مهندساً ،

أو استاذاً جامعيًا ، لكنه اهتم ذلك الواجب الاجتماعي المدمر « وصولية » ، وفضل ان يكون هاويا ، وان تجرد من الامواء . « ذات يوم ، تنازل اولريك حتى عن ان يكون املا » .

ولا تمان رواية « رجل بلا صفات » عن شكل معين للباس فحسب ، بل تمان ايضا عن موقف روائي معين هو الذى يهمنى هنا : فن تجرى غير ملتزم يصور انسانا تنازل عن اصدار الاحكام على العالم الذى يعيش فيه ، واهتم بشكل الرؤيا التى قد تتكون لدينا عنه . لا يقبل العالم تفسيراً من وجهة النظر هذه ، ويتعلق الامر بتقديم صورة « خام » له ، يصورها انسان قصير أو بعيد النظر ، لا راى له ، ولا يدافع عن رسالته السياسية أو اجتماعية معينة . وبهذا ، يعتبر موزيل كاتباً عاصر بروتست ، وجويس ، وكافكا ، واعان عن الرواية الفرنسية الجديدة التى لن تأخذ شكلها النهائى الا عام ١٩٥٠ .

★ ★ ★

« ينقل لنا جيمس جويس بدقة فى روايته اوليسس Ulyssse (١٩٢٢) ، ما يدور فى نفس ايرلندى متوسط الحال خلال الثمانى عشرة ساعة التى يعيشها فى دبلن يوم ١٦ يوليو ١٩٠٤ . ولا يمكن قراءة هذا الكتاب من اوله الى آخره ، كانه رواية محكمة البناء ، اذ ليست هناك حكاية أو استمرار ظاهرى فى ذلك اليوم الذى يقضيه رجل متوسط الحال فى مدينة حقيقية ووهمية فى آن واحد .

يرى جويس ان على الفن الروائى ان يستخدم الرمز لى يوحى بتعميد الواقع ، وان الحياة البشرية مهما كانت تافهة ، تنتظم حول بعض الابنية النفسية والاسطورية . لذا بنى ما يمكن ان يسمى ملحمة الفنائية على رمز واختار من بين الاساطير الادبية اسطورة الاوديسسة وحاول ان يطابق حياة اوليس بمشغل بورجوازي صغير من دبلن .

من ثم كانت اوليس موبجا من الواقعية الضاحكة ، والتكنولوجيا الداخلية والكاريكاتير ، والاحداث الدسمة ، والفنائية اللاذعة . واختلطت فيها المشاهد الخيالية بالمشاهد الحقيقية . وشطط خيال البطل ، ليوبولد بلوم ، حتى بلغ درجة الهذيان . ففي الاناء التى يمر فيها فى احد الشوارع أو يدخل مكتبة ، أو يشهد موكبا جنائزيا ، أو بيتا للدعارة ، تدور فى مخيلته مشاهد كاملة من البيسكودراما psychodrama ، ويمتزج غليسان ذهنه بالمسم الواقع . كما ان الكتاب لا يخضع لوحدة الاسلوب ، فكل فصل فيه ، وكل مقطع فيه ايقامه الخاص ولغته الخاصة . ولقد اكد جويس ذلك عندما نقل ملحمة هوميروس فى ثمانية عشر فصلا وجمل لكل فصل لونه ورموزه . كما ان كل فصل مرتبط بفن أو علم بعينه - اللاهوت .. التاريخ .. فقه اللغة .. الموسيقى .. الخ .. أو تسيطر عليه صورة رمزية يهمنى .

« هذا ويرجع الى جويس الفضل فى ادخال الاسطورة والرمز فى الادب الروائى المعاصر . وعندما ابدع الرواية الرمزية بين ان الواقع الروائى المزعوم لا يقوم على وقائع يمكن دراستها سوسيوولوجيا . كما بين ان الرواية لا تبني على قانون علمى للواقع ، بل على صورة انسانية

للعالم ، شأنها في ذلك شأن كل علاقة بين الإنسان والعالم . فالرواية تقترح علينا بعض الصور الأسطورية ، وعلى الكاتب الروائي أن يعبر عن الحياة الإنسانية من خلال بعض الخطط الأسطورية .



كل الكتاب الذين استوحوا جويس استوحوا كافكا ، اللهم الا في الكليل النادر . فغن الرمز الروائي واحد عند الاثنين . كل ما هنالك ان كليهما قلب مسلمات الرواية بطريقة معينة . ففى رواية جويس ، (بغنى الواقع السطحى للوقائع والأحداث اسطورة تعطى معنى للمغامرة الروائية) ، اما كافكا فيعبد سرد سلسلة من الأحداث التى لامتعى لها فى عالم يظل المعنى فيه معلقاً . وفى الحاليتين ، يظل معنى العالم موضع بحث ، سواء زادت من شأنه غنائية جويس وربوزه ، ام قلت من شأنه المأساة الفردية الفاضة التى يمشيها أبطال كافكا .

نرض كافكا بعض الأساطير الخاصة بالقلق والعيب، وهى أساطير وجدت فيها الرواية المعاصرة اشكالها السلبية . ولندكر من بين مؤلفاته روايتين اشتهرتا فى العالم أجمع ، **القضية** Le Procès و**القصر** Le Château . يجسرد كافكا الحكاية العادية من كل معنى . ففى **القضية** ، نرى رجلاً مجهولاً - لا يعطينا المؤلف أى تفاصيل من أسرته ، أو حياته - يدعى ك . ، يقال أنه « منهم » ، لكنه لم يعرف أبداً الجريمة التى ارتكبها أو نسبت إليه . ها هو ذا يقابل أحد المحامين ، ويجمع المعلومات ، ويهيم على وجهه ، ولا يتوصل أبداً الى لقاء القاضى المكلف بالتحقيق فى قضيته . فيجوب مدينة وهمية قد تكون براج أو غيرها ، ويحمل صاحبة البيت الذى يقطن فيه على أن توصي السلطات القضائية به خيراً ، ويتنزه ، ويحقق فى قضيته ، كل هذا دون أن يعرف سبب الاتهام ؛ ثم يزداد قلقه ، ويصعد مساعيه ، وتستولى عليه حى نفسية تزداد حدتها كلما تقدمت الرواية ، حتى ينفذ فيه حكم الإعدام ، دون أن يحاكم أو يمثل امام قضائه ؛ ينفذ فيه الحكم رجلان مجهولان فى أرض فضاء .

كل شيء فى **القضية** متماسك ، وكل شيء فيها يخضع لمنطق رهيب ، يجعل من ك ، انساناً حكم عليه مقدماً . وتقوم الرواية على فكرة مسلم بها ولا يمكن تصديقها : ألا يسأل ك أبداً عن المهمة الموجهة اليه ، أو لماذا وجهت اليه ، أو من اللى وجهها اليه . وتكمن قوة الكتاب فى هذا الغرض التمسكى : محو السياق الاجتماعى ، والسياسى ، والنفسى ؛ ولولاه لاكتسبت مغامرة ك ، معنى عابداً ودخلت الحياة العامة .

هكذا الأمر أيضاً فى **القصر** ، حيث نجد مهندس مساحة ، جوزيف ك . وصل الى قرية تبعد أربعة كيلو مترات من الضيعة التى طلب اليه المجرى إليها . وعندما يصل الى القرية ، يعلم أن من الصعب الذهاب الى القصر . فالسور مطلق ، وأصحاب القصر كثيراً ما يتغيبون ، ولا يعرفهم أحد ، فى الواقع . بعد أن يتلقى جوزيف ك ، هذا التحذير ، تتناهى الحيرة ، ويبقى فى القرية ، ويستقر فيها ويلبّل ، ويعيش بعض المغامرات ، كل هذا هو ينتظر ، باحثاً عن الوسيلة التى تمكنه من الوصول الى من طلبوا منه المجرى ، فى حين يبدو أن الوصول اليهم أمر محال . هنا أيضاً ، تقوم الرواية على أحد المعطيات غير المنطقية : أى انسان عادى وجد فى موقف جوزيف ك ، كان

يقطع المسافة، وهي لا تزيد على أربعة كيلومترات، سيرا على الأقدام ، ويحاول أن يتسلق السور ، أو يكسر الباب ، أو يبحث عن تفسير ما . لكن جوزيف لا ، لا يفعل شيئا من هذا القبيل ، بل لا يفكر فيه .

يقوم عالم كانتكا اللامعقول على إثر الواقع . فالكولف يبعد شخصياته عن أي رد فعل طبيعي . يشبه بعلا النفسية والقصر سائر البشر ، إلا في شيء واحد : لا تشبه ردود فعلهما ردود فعل البشر .

إنسان عاجز في عالم لامعقول ، هذا هو الموقف الفينومينولوجي ، أو بعبارة أخرى ، الأسطورة التي تطلق أساسا جو الرواية عند كالكسا .

★ ★ ★

(٢)

بعد أن نشبت الحرب العالمية الثانية، واحتلت فرنسا ، التزم أغلب الروائيين الصمت ، وانسحروا المجال للشعراء . وسرعان ما عادوا إلى الحديث ، بعد التحرير ؛ كانوا لا يزالون تحت تأثير الأحداث ، شأنهم في ذلك شأن المجتمع الفرنسي كله ، ويتمطعون اللحظة التي يطمعون فيها دور الشهود . ولكن شهادة هؤلاء القادمين الجدد إلى عالم الرواية لم تمتد « الويقة » ، ولم تبلغ الوجود الأدبي في كثير من الأحيان . لم تخلف الحرب العالمية الثانية روايات كذلك التي خلفتها الحرب العالمية الأولى . فسرعان ما غطت الآلام الناتجة عنها الآلام أسوأ وأقسى : الآلام الأسر والاحتلال الأجنبي . لذا ، لم تبد ظاهرة المقاومة ، عند أغلب كتاب فترة ما بعد الحرب ، إلا كمجموعة من الأحداث التي عاشتها بعض الشخصيات ولم تتأثر بها كثيرا ، ولقد يكون روجيه فايغان R. Vailland الكاتب الحقيقي الوحيد الذي استوحى المقاومة ، وأصبح فيما بعد الحرب واحداً من أفضل الروائيين الفرنسيين . كذلك أتاح الحرب والمقاومة لكتاب الجيل السابق - أي الجيل الذي ظهر قبل الحرب بمشرة أو خمسة عشر عاما - فرصة تجديد مؤلفاتهم بطريقة ملموسة . ونذكر من بينهم سيلين L.F. Celine ووجورج برناتوس G. Bernanos وچان جينو J. Giono ولوى أراجون L. Aragon « على سبيل المثال ، كان أراجون آنذاك لسان حال « الواقعية الاشتراكية » في فرنسا . وكان عليه أن يكون مثالا يحتذى . فكتب مجموعة من الروايات ، « الشيوعيون Les Communistes » ، روى فيها معارك أصدقائه السياسيين ، ولقاهم وانتصاراتهم . لكنه لم يتقن معالجة الواقع التاريخي ، ورسوم شخصيات مهزوزة زائفة ، وعهد إلى أسلوب بدأ غريبا عليه ؛ لكنه أدرك كل هذا ، وفضل العودة إلى الرواية التاريخية .

بعد عام ١٩٤٥ ، سارت الرواية الفرنسية أساسا في طريقتين محددتين : طريق السريالية ، وطريق الميتافيزيقا . ولم تستوقف السريالية إلا كتابا قليلا ، في حين اجتذبت الميتافيزيقا كتابا جاءت شهرتهم الأفاق ، ونقصد بهم سارتر J.P. Sartre والبركامي A. Camus وسيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir

★ ★ ★

أثرت السريالية على فن الشعر والرسم، لكنها لم تؤثر على الرواية الا قليلا . ولا غرابة في هذا . فرائد المدرسة السريالية وصاحب نظريتها **أندريه بريتون** A. Breton اعتبر الرواية لونا أدبيا يلجأ اليه صغار الكتاب . كما يعرف الجميع أن السريالية ناهضت الأدب بشدة ، من أجل التعبير المباشر من اللاشعور في كافة صورته والوقوف عند كل ماهو غريب خارق للمادة . لكن الرواية ظلت تتطور وتغتر في الوقت الذي هو جمت فيه . لم تعد مجرد « حكاية » أو « شريحة » حياة » ، بل أصبحت لونا متعدد الأشكال يشتمل على النثر الفنالي والقصيدة ، والاعتراف . أصبح كل ما ينتج من الخيال « رواية » . وكانت الحدود الفاصلة بين هذا اللون الأدبي وماعداه حدودا لا تثبت ولا تستقر . كما كان تعريف الرواية متقلبا لدرجة جعلت أندريه جيد A. Gide يعترض على وصفه بالكاتب الروائي ولم يعترف الا « **بالتزييفون** » "Les Faux-Monnayeurs" وان لم يختلف عن باقي روائيه في الواقع ؛ واعترف **مالرو** A. Malraux بأنه كاتب روائي ، لكنه أراد أن تكون « **الأصل** "L'Espoir" شيئا يختلف عن الرواية .

هكذا اتسع مجال الرواية الى حد كبير ، وأصبحت الرواية نفسها شيئا فنيشا شكلا متميزا للتعبير ، بل أكثر الأشكال رواجاً وافتتاحا . ومن ثم ، كان لابد أن تنال بالسريالية .

لا يذكر تاريخ الأدب روائيين سرياليين بمعنى الكلمة . لكن هناك روائيين خالطوا الجماعة السريالية ، وتلموا منها واستفادوا من اكتشافاتهم ، ونقلوا روحها الى مؤلفاتهم . ونلمس مندهم الاتجاهات والميول التي تلمسها عند السرياليين : الميل الى الغرابة ، وحب التحرر ، والتخلص من الأشكال البالية في الحياة والتعبير ، والرغبة في تغيير الحياة والعالم من طريق الكتابة . من أهم هؤلاء الكتاب **ريون كينوه** R. Queneau و**ميشيل ليريس** M. Leiris و**جوليان جراه** J. Grahq ، وسوف نقصر حديثنا على الاثنين الأخيرين .

يخط ميشيل ليريس في مؤلفاته الأساسية بين الخيال والاعتراف ، لكنه يتخطاهما لكي يبلغ لونا من الإبداع الأسطوري . وكتابه كتابات هامة تؤثر تأثيراً عميقاً على الكتاب الشبان اليوم . بل يمكن أن نقول أنه أوجد .. لونا أدبيا جديداً ، هو مزيج من الرواية والمذكرات والاعترافات ، قد تبدو الأشكال التقليدية الى جواره قاصرة ومحدودة . بدأ ليريس يسرد الأحلام وكتابة القصائد الآلية ، كسائر السرياليين ؛ وكسائر السرياليين أيضاً اهتم بخواص اللغة وقدرتها على صنع الأفكار ، مثلاً ، اذا غيرنا مكان الكلمات في عبارة ما ، أو احدث الأمثلة السائرة ظهراً معنى جديد يثير دهشتنا . وكما فعل بريتون ، تساءل ليريس عن غاية الأدب ، واكتشف أول الأمر أنه التزام بالتعبير التزاماً تاماً . أراد أن يكون الأدب مصارعة للثران .. احتفالاً له قوامه وطقوسه ، وينتهي بالقتل بماراً بكل المخاطر التي تعترض الوصول الى الهدف . صحيح أن الأدب مختلف عن المصارع ؛ لكن اذا رفض الأديب أن يلتزم ، كما يفعل المصارع ، استخدم الأدب استخداماً عابثاً تافهاً :

« حملت أذن يقرن الثور . لم أرض أن أكون مجرد كاتب يحترف الأدب ؛ ينتهز مصارع الثيران فرصة الخطر الذي يتعرض له لكي يلعب أكثر مما لمع أبداً ، ويبرز محاسن أسلوبه في أكثر اللحظات تهديداً له : هذا ما كان يثير إعجابي وهذا ما أردت أن أكونه . أردت ، من طريق السيرة الذاتية - وهي مجال لا بد فيه من التحفظ - أن اتخلص عمداً من بعض الصور التي تضايقتني ، واستخلص في الوقت نفسه ملامحي ، بأكثر قدر ممكن من

الامانة ، سواء لاستخدامى الخاص ام لتصحيح فكرة خاطئة قد تكونت عنى لدى الآخرين . كان لايد ، لى يتم التطهير ويكون خلاصى نهائيا ، ان تاخذ هذه السيرة الذاتية شكلا ما ، قادرا على اثاره حماسى انا ، ويستطيعان يفهمه الآخرون ، بقدر الامكان . لذا اعتمدت على العناية الدقيقة بالكتابة : الوضعة الاساوية التى قد تغير قصتى فى مجموعها ، واستخدمت بعض الأساطير النفسية التى فرضت نفسها لقيمتها عندى ، ولأنها كانت فى نفس الوقت - فيما يتعلق بالوجه الأدبى للعملية - السمات الموجبة ، والوسيلة التى قد تمكنتى من ادخال شيء من العظمة الظاهرية حيث اعلم على اليقين ان لاوجود لها (. . .) اعتقد اننى استسلمت من ناحية ، لنزعتى الترجسية ، وحاولت ، من ناحية اخرى ، ان اجعل من الآخرين شركا لى ، لاقضاة . كذلك مصارع الشران يجازف بكل شيء فيما يبدو . بينما يعنى بقوامه ، ويتقن قدرته الفنية لى يتقلب على الخطر .

لكن المصارع مهدد حقا بالموت ، وليرى ان هذا الموقف ابدا ، اللهم لسبب خارج من فته . . . اننى على حق ان اذ اواصل المقارنة ، وارى ان محاولتى ادخال « ولو ظل قرن ثور فى العمل الأدبى » ، محاولة قيمة . هل تقضى الكتابة ابدا بمن يمتنعها الى خطر ايجابى على الأقل ، ان لم يك قاتلا ؟

انطلاقا من مفهومه هذا بدأ المؤلف بنفسه ، فكشف فى مسن الرجل L'Age d'homme (١٩٤٦) عما لا يجبر المؤلف على قوله : دوافعه ، غرائزه ، اساطيره الشخصية ، بل وخواصه العضوية . . . واذا اختار الحديث عن نفسه ، لم يرغب فى النظر اليها بين المنزع الموضوعى ، بل شارك فى الملاحظة ، ودخل فيها واعتبر ذلك الالتزام مبررا للكتابة ؛ ويتسلط ليريس : ماهو الخيال ؟ ويوجب قائلا : انه تجنيد المؤلف للإبداع والاسطورة ، للاسهام فى خلق العمل الفنى . لكنه لايقف عند هذا الحد ، ويواصل البحث ، ويود ان يكون العمل الفنى الانسان ذاته ، أى المؤلف ؛ وهكذا ، يسد الفجوة التى تفصل ادب الحياة عن خلق الواقع خلقا فنيا ؛ وهذا وتمكن أهمية ليريس فى اجابته على اسئلة كثيرة يطرحها ادب اليوم ، ولجوابه قيمته لدى كثيرين من الكتاب ، على الأقل أولئك الذين اختاروا هدفا أساسى من اللهو والتسلية .

قلنا ان اندريه بريتون شن على الرواية هجوما عنيفا ، وانتقد فيها عبث الوصف من ناحية ، ومزاعم العراصة النفسية من ناحية اخرى . وكان قد اتخذ هذا الموقف منذ عام ١٩٢٤ ، لكنه عاد اليه عام ١٩٣٠ ، وتحدث عن امكانية كتابة رواية سيرالية « تتخطى الدراسة النفسية فيها عن فكرة الانتهاء بسرعة وفى غير اتفاق من واجباتها اللامحددة ، لى تمسك حقا بجزء من الثانية بين شريحتين ، تفاجيء اثناء هزيمت الأحداث ، وتكف واقعية الديكور فيها ، لأول مرة ، عن حجب الحياة الرمزية الغريبة التى تحياها الأشياء . . . فى غير الطم » .

ولقد طبق **جوليان جراك** هذه الأفكار فى مؤلفاته بأمانة تامة وتوفيق لاجلاد فيه . فلقد فاجأ ، منذ أول رواية كتبها فى **لصر أرجول** Au château d'Argol (١٩٢٨) ، فى نطاق النظر او الجو اللذين لا يقتصران على تحديد اطار الرواية بل يثيرانها بطريقة ما ، منبت حدث قد يفسر على انه يوم القيامة او صعود السيدة العذراء . وهذا هو الموقف الذى اتخذته ولم يغيره ، موقفه كاتب رفض أى تنازلات للحياة الأدبية فى عصره وهذا هو ما ينتظم كل روايات جراك حول قيعة الانتظار ، وتصور كل منها حقلا من القوى التى تتلاقى شيئا فشيئا ، قبل ان تفجر نهائيا . والبطل هو النقطة التى تتجمع عندها هذه القوى .

مع جراك ، نبتعد عن المفهوم التقليدي للشخصية والحدث : لا تقنين للاحاساس ، بل موجبات عارمة من الرغبة ، والسحر ، والموت . . لا بيان دقيق ، بل قصيدة نثرية طويلة متقنة اللغة ، غنية بالصور ؛ وأياً كان الموضوع الذي يختاره جراك ، أو المكان الذي يريد أن تدور فيه الأحداث ، فانه يكتب روايات « اسطورية » اورمزية ؛ يتزاوج فيها الشعر والرواية . وها هي ذى صفحة من روايته رجل جيسل غامض Un beau ténébreux (١٩٤٥) تشهد على قولنا هذا :

« اطمئن يا جريجورى ، لن ارحل الآن . فدينا انا وآلان شيء يجب أن يقوله كل منا لآخر . لم احتاج الى أيام لكى أفهم من ذا الذى قدم وكنته يمشى على السحاب ، من ذا الذى يبعد عني كل قلق ، لحظة . . . من ذا الذى سيعاد فيه تكوين كل شيء هنا ، من ذا الذى لم احتاج الا الى النظر الى وجهه لكى أعرف انه يحمل فكرة عتيقة عن الحياة ، ما الذى انتظره منه الآن ، من ذا الذى يقنع بلا كلام ، ويشغلنى في غيابه . لست ممن يحكمون على الناس من افعالهم . ان ما يازمنى هو الاكثر والأقل : نظرة يترنح تحتها الكوكب ، يد تهدير البحر ، صوت يوقظ كهوفاً كامنه تحسب الأرض ولا أعرفها . اى اسرار تربطك بتلك التي آتيت بها الى هنا ، اسرار واقفة كالزوايا على البحر في قلب عاصفة هائلة ، وتسحره ؟ اى سلطان هجرتها لكى تاتى الى هذا الشاطئ ، ولسوف يصبح حضوره معجزة بالنسبة لى ؟ واثت ، اجمل من النهار ، جمالك لا يعوض ويبدو وكأنه يترنح دائماً عند قمة التشاؤم الصخرى . اى نور اشمل فيك ، وجعلك تمسكين هذى الفلال العملاقة . وتفرق بين الليل والنهار حسب ما يشاء ظهورك وغيابك ، وتجملين من حياتي ، من الآن فصاعداً ، رقيقة من الفلال والنور ، من الريح على وجنتي ، من الفلام الرطب ، كرجل يسافر بفرد عير الغابات الشاسعة ؟

لا ، لا اريد ان اكون في مكان آخر ، او استنشق هواء غير هذا الهواء ، هواء غابة المساء بعد السيل ، ذلك الهواء المتلألئ الذى اعبه منذ بضعة أيام كما يتنفس المرء عند خروجه من الحمام » .

وفي مكان آخر ، يصور لنا جراك البطل وهو ينفس في الماء بطريقة شاعرية مبتكرة :

« انه يلعب ، ويسبح ويرقص بشيء من النشوة ، والحماس ، لكنه منطو دائماً على نفسه ، معزول وسط دوامة تغفل ثاقبة . راقبته صباح اليوم على « المنط » . احب تلك اللحظة التي يقدم فيها الانسان نفسه للبحر مستقيماً وجاداً ، متعاليّاً ، يجمع قواه ، وانسانيته أمام المنصر ، لم يميل كاللوح ، قبل انطلاق الغفزة . نعم ، نظرت الى الآن جيداً في هذه اللحظة ، هاتان العينان مفلقتان تقريباً على حلم باللذة . . . واحسست ان الماء يتأذى . وهذه السقطة ، هذا الذوبان الافقي غمره بالذة قوية جعلته يسئل فجنه تماماً رغماً عنه ، بحرارة حيوانية خالصة ، مليئة بالجمال ، يحتفي رجال قليلون - وانها لينة عظيمة نادرة في نظري - بالقدرة على ترجمة شهواتهم بهذه الطريقة المؤثرة ، الباشرة ، وفي هذا يكمن تقريباً في رأيي ، السحر الذي تمارسه - بصفة خاصة لا على النساء فقط - كانتات تنفق اكثر من غيرها مع قفزة الحيوان ، وأرجحه فرع الشجرة ، وفسرار الماء على الحجر ، كانتات يشبه جسدها اللين الرشيق نباتاً متسلقاً لم ينفصل تماماً بعد عن الفروع المتشابكة » .

ازدهرت إلى جانب الرواية السردية برواية تكاد تكون قد قطعت نهائياً صلتها برواية القرن التاسع عشر . فهي لا تروى قصة ، أو توثق الحياة في بعض الشخصيات ، أو تصور بعض الطبائع أو تصف هذا النشاط الاجتماعي أو ذلك ، بل تريد أن تكون شاهداً للإنسان ، وتصل إلى واقع ، إلى أعماق وأهم ما فيه . تهمل رواية العصر الإنساني التي تعد امتداداً للوثائق بسكال Pascal ولا بروير La Breuille في القرن السابع عشر .

كانت الفلسفة قد بدأت تتربص من الأدب منذ عام ١٩٣٠ . لكن هذا التقارب زاد بعد الحرب .. ومن الخطأ أن نقول أن سارتر وكامو لا يكتبان الرواية إلا ليحسنا موضوعية الإنسان ورؤيا للأشياء ففكر فيها سلفاً . لكنهما في الوقت نفسه ، لا يكتبان الرواية إلا بالقدر الذي يمكن أن به . هكذا كتب سارتر **الكيونة والصدم** L'Être et le Néant في الوقت الذي كتب فيه **سبل الحرية** Les Chemins de la liberté ، وكتب كامو **الغريب** L'Étranger في الوقت الذي كتب فيه **أسطورة سيسيفس** Le Mythe de Sisyphe . تحولت هذه الرواية المثارة بالفلسفة من الخيال إلى التبرير والوضوح . لكنها لم تطبق ذلك الوضوح على الدراسة النفسية . ذلك أن الأمر لم يمد متعلقاً بمصدر ما في الوعي ، بل بوصف موقف الإنسان : ملائحته بالكون . والوجود ، والتاريخ ، والاخرين ؛ أصبح الإنسان جديلاً حقاً أمام العين التي تعمل على اكتشافه .

وتدور أغلب المؤلفات المعاصرة لهذه الرواية حول صورتين انثروبولوجيتين للإنسان . وهذه الصورة ، في خواصها الدقيقة مشتركة بينهما . كان من الطبيعي ، بالفضل ، أن يصيب جو الحرب الجو المعاصر بألوان معينة ، ويعلم الجميع أنها كانت قائمة . فقد الإنسان كل الضمير الذي كان يستند إليها ، بادئاً باحساسه بضرورة وجوده وقيمه . ذلك الإحساس الذي ولده عنده كل من الله ، والإيمان بمالم يحكمه العقل ، وإمكانية التقدم . ولم يبق له إلا القلق زادت من حدته أحداث عصره الأساسي . هاهو ذا ، وجهاً لوجه أمامومي حائر ، وقد تخلى عنه كل شيء أمام عالم لا مقبول ، صامت ، قليل ؛ وهذا مقبده في أغلب الروايات المعاصرة . لاشك أنها تريد التظلم على هذا القلق وتخطيه ، وإن تجد للحياة معنى مقبولاً ، أن تبلغ بذلك القلق مداه ؛ ولربما كانت الرغبة في عدم النفس ، وعدم الوقوع في شره اليوم أكثر ما يميز الرواية المعاصرة . وأنها لسة تشترك فيها أكثر الروايات ثانياً .

هذا وتنفى الرواية الميتافيزيقية التزعم الرومانسية romanticisme في رؤاها أولاً : فلقد قررت أن تكون حالة البصر والبصيرة بليكن ، ولا تضع حداً للراحة : مما أدى إلى إعطاء المايقل نوعاً من الاستيلاء واعتباره ذا دلالة باغة في طريقة كتابتها ، ثانياً : فهي توجه إلى البساطة ، وكثيراً ما تكتفي بمجرد التقرير . كما أنها تلتزم الموضوعية في اللغة التي تتحدث بها والزاوية التي تنظر منها إلى الأمور ، ولا يتدخل كاتبها في السرد مباشرة . لكن هذه الموضوعية تختلف عن موضوعية الرواية الطبيعية naturaliste فكاتب الروائي المعاصر ملتزم بعمله الفني التزاماً تاماً ، مدام يعدد اليميؤيه للعالم . لكنه لا يعرض هذه الرؤيا مباشرة بل يحاول أن ينخلها في مادة السرد ذاته . كذلك ، لا تبنى موضوعية الرواية المعاصرة أن الكاتب ينظر إلى شخصياته نظرة الخالق التقدير صاحب امتيازات ، بل يحاول أن يكون الشخصية ذاتها ، أي أن يكون مطالباً لها بحيث ينمى وتزول وهكذا كانت الموضوعية القائمة على التباين واللامبالاة موضوعية قائمة على المشاركة .

ولعل سارتر وكما أبرز من كتب الرواية الميتافيزيقية وبلغ بها درجة الكمال .

سارتر صاحب نظرية شهيرة في الرواية . ضمنها كتاباته المعروفة باسم مواقف Situations . رفض الأشكال الأدبية ، ووقف موقف « الوعي conscience » من وعى آخر ، وعسى كاتب الرواية . وعندما تحدث عن فولكنر ومورياك F. Mauriac ، بحث عما يدور في وعى هذين الكاتبين .

١ لاحظ سارتر ، أولاً ، أن هناك زماناً للرواية ، كما أن هناك زماناً للكاتب الروائي ، ولأشأن لهذه الأزمنة المختلفة بزماننا الخاص . فالكاتب الروائي يصنع الماضي والحاضر والمستقبل لكي ينفى مأساة الإنسان المتمثلة في وقتيته وزواله . وسواغزاد من سرعة الزمان أو تبته عند لحظة ما فإنه يبتريه دائماً . يقول سارتر في هذا الصدد :

« حاول أغلب المؤلفين المعاصرين ، بروست وجويس ، ودوس باسوس ، وفولكنر ، وجيد ، أن يبتروا الزمان ، كل على طريقته بينما جعل منه آخرون ، مثل دوس باسوس ، ذاكرة ميتة مفلقة ، أما بروست وفولكنر قطعاً راسه بكل بساطة . وأخذوا منه مستقبلاً ، أى الحرية وبند الأنفال » .

لرت هذه الكلمات تأثيراً بالفاً على أغلب الروائيين الشبان في فترة ما بعد الحرب فقطعوا صلتهم بالشكل التقليدي للسر . وذهبوا إلى أبعد من جويس الذي ركز أحداث أوليس في يوم واحد ، وخطوا ، في سياق السرد الواحد ، الماضي بالحاضر والمستقبل ، ليصوروا شخصياتهم في مجموعها ، يبدأ من تقسيمات الزمان المفتلة . كما أبدى سارتر ملحوظة عامة ، ألا وهى أن (الإنسان يتغير مع مرور الزمن) ، وأضاف قائلاً أن الإنسان نفسه يُعرف أيضاً بمجموعة لحظاته ؛ وهكذا استبدل النظرة الجزئية التحليلية إلى حياة الشخصية بنظرة كلية شاملة .

ولا يمكن أن تكون هذه النظرة نظرة الروائي فقط ، أو نظرة سابقة للسر . أنها أيضاً النظرة التي يلتقيها القارئ على الرواية أثناء القراءة ، وهى ليست سوى تلك النظرة التي كانت لدى الكاتب أثناء الكتابة . يكتفشهما كليهما ينشأ بينهما الرواية وتولد ، ونشأ ، وتوالت الشخصيات التي تروى لنا قصصها . وهنا أيضاً ، يتصل الأمر بالعلاقة بين وعى القارئ ووعى المؤلف ، ووعى الشخصيات . هذا ويرى سارتر أن الوعي يتمثل في الحرية . لاشك أننا لنستطيع أن نضع على قدم المساواة المخلوقات الحية ، أى الكاتب والقارئ ، والمخلوقات الوهمية ، أى شخصيات الرواية ؛ وبهنا ، بالذات ، أن نوهننا هذه الأخيرة أنها حية ؛ ولن يتسنى لها ذلك إلا إذا سلكت سلوكاً حراً ؛ وكان سارتر ، بهذه المناسبة ، قد كتب مقالاً مدوياً أخذ فيه على فرانسوا مورياك « سيطرته على شخصياته وموقفه منها موقف الخالق التقدير الذي يعرف سلفاً الإجابة على الأسئلة التي يطرحها ، في حين يجب أن تكون الرواية الأرض التي تجد فيها هذه الأسئلة جواباً ، عن طريق الشخصيات والمواقف » .

وفي هذه الطريقة في النظر إلى الرواية والكاتب الروائي ، وعلاقتهما داخل العمل أثناء « بنائه » وعلاقة الروائي بالقارئ الذي « يبني » الرواية بدوره أثناء القراءة الخ ... ما يمكن أن يؤثر على المؤلفين الجدد تأثيراً عميقاً باقياً . وبما أن هذه العلاقات مبهمة بطبيعتها ، فعلى الأدب الجديد أن يعمل على الأقل من طابعها هذا ، أما بالأفراط في الدائبة ، وأما بالوضعية الدقيقة ؛ وإذا كان ذلك كذلك فقد شهدنا من ناحية « أدب الاعتراف » ، ومن ناحية أخرى أدباً يزول فيه المؤلف الذي يدع قصته تروى تلقائياً ، وكأنها مدفوعة بقوتها الداخلية فقط .

كذلك حدد سارتر موقف الروائي من روايته وإذا كانت هذه الرواية قد انتهت من دراسات/الأنماط/أوالبائع، فعليه أن تنتهي أيضاً مما يسميه سارتر «الجوهر» *essences* . أو «الطبيعة» فلا وجود في رايه «طبيعة» الماشق ، أو الزوج المخدوع ، أو الطموح ، أو الثائر .. بل لأوجود للطبيعة البشرية ذاتها .. ولا يمكن الحديث ، بالتالي ، عن المصائر ، وعلى كل رواية تروى مصيراً ما أن تستبدل النظرة الموضوعية الى الحياة بنظرة ميتافيزيقية أو دينية ، وهذه النظرة الميتافيزيقية جزء من مجموعة أكبر : الطبقة الحاكمة ، تلك التي تفرض على الكاتب ، دون أن يشعر ، فلسفة معينة للعالم ، وأخلاقيات من شأنها الاحتفاظ بالحالة الراهنة للأشياء ، لذا ، استبدل سارتر بالجوهر « الوجود » *existence* « فبالوجود ، يعرف الإنسان نفسه في كل لحظة بحرية تامة ، وعلى الكاتب أن يصور مواقف متباينة للغاية ، تتطلب من الإنسان الذي يعيشها أجوبة متباينة أيضاً ، متعددة دائماً »^{١٠}

• كتب سارتر روايات عبرت في البداية عن حقيقة ما ، وأكدت في النهاية موقفاً ما ، روايات تندد بالعالم ، وترسم صورة فاسية لصال الإنسان ، لكنها تهنئ أرضاً تعيد تحت أرجلنا ، لأن سارتر لا يضعنا أمام الأسباب التي تعطلنا على اليأس الا لكي نعرف ما إذا كنا سنجد مبرراً للحياة أم لا .

• وكانت الفثيان *Nausée* (١٩٣٨) أول حادثة هامة في حياته الأدبية . تتلخص هذه الرواية التي لاقت نجاحاً هائلاً ، في يوميات انسان قطع كل صلة بالمجتمع البورجوازي الذي يعيش فيه في بوفيل ، ليجد الوجود ويعرّيه .. يفقد البطل ، الطوان روكنتان ، أوهامه شيئاً فشيئاً ، وتنهال الأساطير المظلمة التي كانت تبرر وجوده الواحدة تلو الأخرى . ويتبدد وهم المغامرة ، ومعه تتبدد الرواية كما فهمها مالرو . ويدرك أن فكرة اللحظات المميزة فكرة خاطئة ، وهكذا يفرض سارتر الرواية كما فهمها بروسست . وعندما يستعيد روكنتان فكرة كتابة سيرة المراكز دى رويولوف ، يستعيد سارتر فكرة السرد التاريخي . والبطل الذي علم نفسه بنفسه وسماه سارتر *Autodidacte* ١ ، وهب حياته لقراءة كتب مكتبة البلدية بطريقة منتظمة من الألف الى الياء ؛ لكن ، يتضح في النهاية انه انسان شاذ يشق الرجال ويستحق الرثاء . ومن ثم تنتهي النزعة الانسانية *humaniste* الى مسوء النية . أما الناس الآخرون المحترمون للدين يستعرضون بعضهم بعضاً عند خروجهم من القديس أو في متحف بوفيل ، لينزع الراوى القناع عن وجوههم ، ويصفهم « بالندالة » .. أحياناً يسلم روكنتان نفسه للزعة الفثائية ؛ لكن ، سرمان ما يتحطم حماسه العابر ، ويقلب عليه الاشمتزاز من الطبيعة والعالم .

• يوميات روكنتان هيائية وميتافيزيقية في آن واحد . يبدو أنها تهدم كل شيء ، وهذا صحيح ؛ لكنها تكشف عن شيء واحد مطلق ، الأوهو الميث . وتبين لنا كيف يتحرر الوعى إذا انتزع نفسه من كالة ألوان الإغراء للرج في العالم ، ورفض أن « يكون » شيئاً . كما أنها تصور انساناً يسلم بأن مامن شيء يبرر وجوده ، وأن وجد تبربرما ، تمثل في العمل الفنى ، في اسطوانة «جاز» قديمة يسممها البطل في النهاية ، وفي أحد المقاهي . لذا ، يقرر روكنتان أن يكتب رواية « جميلة » صلبة كالصلب ، تجعل الناس يشجلون من وجودهم « . هناك إذن أمل في التحرر . فاللحن له وجود له كما يوجد الانسان أو توجد الأشياء . وهو حتمى ، ضرورى يمكن أن تكون مثله ، لا وجود لنا ، أى أن تكون ، ونخلق أشياء فوق الوجود ، نفلت من ميث الوجود : كتاباً مثلاً ، لوحة ، مقطوعة موسيقية .. الخ . لكن اغراء الجمال لم يستوقف سارتر طويلاً .

الفثيان كتاب هام ، قام فيه سارتر بمحاولة جديدة ، و انتهج فيه اسلوبا جديدا في الكتابة . يهدف الى محو الراوى للكشف عن موقع الانسان في العالم . قد يخطئه النقد اذا راي في الفثيان رواية هادفة . فهي لا تسعى الى الدفاع عن وجهة نظر ثقافية ، بل تعبر عن تجربة حية . وهكذا تبدو الرواية الميتافيزيقية وكأنها « رواية خالصة » ، ذلك ان سارتر لا يثبت او يدلل ، بل يبين . انه يبين عالما ووجودا لا يؤثران بحال من الاحوال على حلمنا بالضرورة . نحن نود ان تشبه حياتنا شيئا ضروريا ، ان يكون لها شكل نهائي كذلك الذى يتاح للتمثال او للعمل الفنى . ونود ان نشعر ان العالم المحيط بنا قائم على اساس من العقل . لكننا نكتشف مونولوجات متوازية حيث كنا ننظر حوارا بين هاتين الحاجتين الملحتين . يوجد العالم ، و يوجد الانسان ، لكن من اجل لا شيء . انهما زائدان من الحاجة اذن . وواجبا الاول هو الا نسكت على هذه الحقيقة و ننتاساها ، لان النعاس الارادى وسوء النية اثم اكبر . الموقف الوحيد الذى يمكن ان يتخذه الانسان اذن ، اذ يكتشف هذه الحقيقة اللامعقولة هو الفثيان ، ذلك الفثيان الذى يشعر بـ « كونتان » فى المشهد الشهير الذى تأخذ اشجار الحقيقة العامة فى « التواجد » فيه امام عينيه :

« لا استطيع ان اقول اننى اشعر بالراحة والفرح ، بالعكس ، هناك شيء يسحقنى . لكنى بلغت غايته . عرفت ما اودت ان اعرفه ، فهمت كل ما حدث لى منذ شهر يناير . لم يفارقنى الفثيان ، ولا الظن انه سيفارقنى فى وقت قريب . لكنى لم اعد اخضع له ، لم يعد مرضا او ازمة طارئة ، لانه : انا .. »

كنت منذ قليل فى الحقيقة العامة . كان جدر شجرة الكستناء غائرا فى الأرض ، تحت القعد الذى اجلس عليه باليسيط . لم اكن اذكر انه جدر . كانت الكلمات قد غابت ، وغاب معها معنى الأشياء ، وطريقة استعمالها والعلامات الباهتة التى خطها البشر على سطحها . كنت جالسا ، منحنيبا بعض الشيء ، منخفض الرأس ، وحيدا امام هذه الكتلة السوداء المعلقة ، كتلة خام تماما بثت الخوف فى نفسى . ثم منت لى هذه الفكرة المثيرة .

توقفت لها انفاسى . لم اشعر ابدا ، قبل الايام الاخيرة ، بمعنى هذه الكلمة : « الوجود » . كنت كالآخرين ، كأولئك الذين يتنزهون على شاطئ البحر فى ثياب الربيع . كنت اقول متلهف : « البحر اخضر ، هذه النقطة بيشاء ، فوق ، نورس » ، لكنى لم اكن اشعر بوجود كل هذا ، لم اكن اشعر ان النورس « نورس موجود » ، عادة ما يختبئ الوجود . انه هنا ، حولنا ، فينا ، انه نحن . لا نستطيع ان نقول كلمتين من غير ان نتحدث عنه ؛ وفى النهاية ، لا نلمسه . عندما ظننت اننى افكر فيه ، وأغلب الظن اننى كنت لا افكر فى شيء ، كان راسى خاويا ، الا من كلمة واحدة : « الوجود » . ثم اننى كنت افكر ... كيف اقولها ؟ كنت افكر فى الانتماء ، كنت اقول لنفسى ان البحر ينتمى الى مجموعة الأشياء الخضراء ، او ان اللون الاخضر جزء من صفات البحر . حتى عندما كنت انظر الى الأشياء ، كنت ابعد ما اكون عن التفكير فى وجودها : خيل الى انها ديكور . كنت آخذها بيدي ، واستخدمها كادوات ، واتوقع مقاومتها . لكن كل هذا كان يدور على السطح . ولو اننى سئلت آنذاك عن ماهية الوجود ، لاجبت بحسن نية انه لا شيء ، مجرد شكل خال . يضاف الى الأشياء الخارجية ، ولا يغير فى طبيعتها شيئا . وفجأة اصبح هنا ، واضحا

كالنهار : كشف الوجود عن نفسه فجأة . كان قد تخطى عن مظهره المسالم ، مظهر الفضة المجردة ، وأصبح عجينة الأشياء ذاتها ، كان هذا الجذر مجعونا بمادة الوجود . أو بالاحرى ، اختفى الجذر والمقصود ، واختفت أسوار الحقيقة والحشائش القليلة ، لم يكن تنوع الأشياء وفرديتها إلا مظهرا ، طلاء . وذاب هذا الطلاء . وبقيت كتل وحشية ، لينة ، عارية مراد مخيفاً بلديناً ، في غير انتظام .

تجنبنا أيان أي حركة . ولم أكن في حاجة إلى الحركة لكي أرى ، وراء الأشجار ، الأعمدة الزرقاء ، وقنديل كشك الموسيقى ، وتمثال « فيليدا » ، وسعد أشجار الرند . كل هذه الأشياء ... كيف قولها ؟ كانت تصايقتي ، تمنيت أن يكون وجودها أقل قوة ، وأكثر جفافاً ، وتجرىداً ، وتعتظلاً . كانت شجرة الكستناء ، تجثم على عيني . كان الصدا الأخضر يكسوها حتى منتصفها . كانت لشرتها السوداء المتفتحة تيسد وكانها من الجلد القلي . وخزير الماء في ينسوع « مسكريه » ينساب في الذئ ، ويشش فيهما ، ويملاهما بالتهديدات . كان أنفي يفيض بالرألة الخضراء العفنة . كان كل شيء يستسلم للوجود بلطف وحنان ، كانت النسوة المتصبات الآلات يستسلمن للفصحك ويقن : « الفصحك حلو » بصوت رخيم . كانت الأشياء بعضها في مواجهة بعض ، ويعترف بعضها لبعض الآخر بوجوده . وفهمت أن لا وسط بين عدم الوجود وهذا الفيض . لو أن المرء كان موجوداً ، لكان لابد من وجوده إلى هذا الحد ، حد العفن ، والانفناخ ، والبذاة . في عالم آخر ، تعتطف الدوائر والألحان الموسيقية بخطوطها النقية الصلبة ، لكن الوجود يعني ميل الأشجار ، وأعمدة زرقاء بلون الليل ، وحشرة النيسع السعيدة ، والروائح الحية ، والسباب الضخيف الحار الطافي في الهواء البارد ، ورجلا حمر الشعر يهضم على مقعد ، كان لكل هذا النعاس ، والهضم ، في مجموعه ، شكل مضحك مبهم . مضحك ؟ لا : لم يبلغ الأمر هذا الحد ، لأشء في الوجود يمكن أن يكون مضحكا . كان الأمر أشبه بمقارنة مبهمه ، لكاد لا تفهم ، ببعض مواقف الفودفيل . كنا كومة من الموجودين المحرجين من أنفسهم . لم يكن لدينا أي سبب لكي نكون هنا . كان كل موجود قلقاً ، مضطرباً ، يشعر أنه زائد عن حاجة الآخرين . تلك هي العلاقة الوحيدة التي استطعت إيجادها بين هذه الأشجار ، وهذه الأسوار ، وهذه الأحجار . عشنا حاولت احصاء أشجار الكستناء ، وتحديد مواقعها من التمثال ، ومقارنة ارتفاعها بارتفاع أشجار الجعير . كانت كل شجرة تلت من العلاقات التي حاولت أن أحبسها فيها ، وتتمسك ، وتليفي . كنت أشعر بطابع هذه العلاقات ... التصفي : لم تعد لها سيطرة على الأشياء . زائدة هي ، شجرة الكستناء ، هنا ، أمامي ، ناحية اليسار ، زائد هو « فيليدا » .

وأنا الضعيف ، الدليل ، البذيء ، الذي يلقب الأفكار كثيفة ، أنا كنت أيضاً زائداً من الحاجة . لم أشعر بذلك ، لحسن الحظ ، بل فهمته ، لكنني كنت غير مرتاح لأنني كنت أخشى أن أشعر به ... حلمت بمحو نفسي معاً مبهماً ، لاعدم على الأقل واحدة من صور الوجود الزائدة عن الحاجة . ولو أنني فعلت ، لكان موتي زائداً من الحاجة ، ولزادت جثتي عن الحاجة ، وكذا دمي على العصي وبين النبات ، في أعمال هذه الحقيقة الباسمة . ولو

أتنى فعلت ، لكن اللحم المتخور زائفاً عن الحاجة في الأرض التي تتلقاه ، ولكانت عظامي
المقشرة النظيفة كالأسنان زائفة عن الحاجة هي أيضاً : كنت زائفاً عن الحاجة الى الأبد » .

كتب سارتر ، بعد الفتيان ، مجموعة من القصص القصيرة بعنوان الجدار Le Mur (١٩٣٩)
صور فيها الافتراء الذهني ، والشذوذ الجنسي ، وسوء النية ، ... الخ ، ولربما كانت
هذه القصص من أحسن ماكتب سارتر ، لكنها لا تأتي بجديد بلذكر بالنسبة للفتيان .

و بعد الجدار ، ظل سارتر يفكر في الأشكال الروائية واستخدامها ووضع نظرية لها كما رأينا .
بعد مأساة الإنسان المنبذ للاجتماعي ، فكر في رواية المشاركة التاريخية . وكانت تجربة الحرب
حاسمة في هذا الصدد . ستصور هذه الرواية دائماً حرية ما ، لكنها حرية ترتبط بالمسؤولية
التاريخية ، لا المتافيزيقا . وسوف يلي تكتيك اليوميات التي يكتبها فرد متعزل تكتيك آخر :
X رواية جماعية تبعث الحياة في وهي شخصيات متعددة .

حاول سارتر أن يطبق نظريته في الرواية في مجموعته سبل الحرية ، حيث قدم لنا أيضاً
مثالاً لنظريته الفلسفية وما ينبغي أن يكون عليه التزام الأدب .

في سنن الرشيد L'Age de raison (١٩٤٥) ، تكتشف الحياة مجموعة من المراهقين ،
والباقيين الذين جرفتهم دوامة الحرب . زمانهم ينقل عليهم ، رغم أنهم . ومع هذا ، عليهم أن
يجدوا حلاً لبعض المشاكل الشخصية البحتة . ونراهم يتوصلون الى ذلك بصوبة بالغة ، مايرن
بكل مايمكن أن يرتكبه الشباب من أخطاء . حتى « ماثيو » الذي يكبر المجموعة سنناً ، يطرح
اسئلة تثير الدهشة ، يتساءل في وقت ما على سبيل المثال : هل يجوز - من الناحية الأخلاقية
له أن بحث عشيقته على اجهاض نفسها ام لا ؟ كما لا تتوصل واحدة من هذه الشخصيات الى
طرح قضايا كنا نتظرها ، ولا تمى حقاً المسؤوليات الملقاة على عاتقها . ومما لاشك فيه أن سارتر
الفيلسوف أراد أن يصور لنا هنا الوائت من الوعي المقرب الذي لم يوظفه فيه بعد .

في المهلة (١٩٤٥) Le Sursis ، يتطلع يتطلع سارتر الى آفاق أوسع وأرحب ، مستخدماً
بعض الأساليب الثورية في التكوين . فلقد أراد أن يعطي لنا صورة كلية للعالم الذي يستمد
للحرب ، خلال فترة الهدوء التي تلت اتفاقات ميونيخ . ولجا لهذا الغرض الى بعض الوسائل
X التي سبق أن استخدمها دوس باسوس : الخطابين الأزمنة والامكنة ، وقوع الأحداث الجماعية
والأحداث الفردية في وقت واحد ، ادخال الشخصيات التاريخية في الرواية ، مزج الأحداث
الواقعية بالخيال . الا أن كل هذا لا يحرك في القارئ سوى احساس ذهني ببحث ، ولا
تستوفيه شخصية بعينها . أما الأحداث والتعليق عليها ، فلقد سبق أن عرفها الناس من الجرائد .
ومن لم تتساءل : أو لم يرد المؤلف أن يبين بالذات أن الحياة الفردية اخلت السبيل للحياة
الجماعية ، خلال هذه الفترة الدرامية ؟

في اليأس (١٩٤٩) La Mort dans l'âme ، تلتقي لثاية ماثيو ، بطل سنن الرشيد ، بعد أن
جند ، وأصبح محارباً ، رغم معتقده الأخلاقية والسياسية . فهو يحارب ، ولا يجب الحرب .
ومع ذلك ، لا يكتفي بأن يكون آلة تخضع للنظام ، بل يعد لكل فعل من أفعاله عدته ، ويفكر فيه
طويلاً . كل هذا لكي يدرك أن الحرب التي يشترك فيها « حرب زائفة » ، وأنه هو نفسه
تمثال جندي . وينهار كل شيء قبل أن يجد مستعماً من الوقت يؤمن خلاله بما يفعله . وها هنا ،
يلوح شبح الهزيمة .

ظهرت في **الفتيان** كلمة سيطرت على مؤلفات سارتر فيما بعد : الحرية . يمكن أن نقول ، بهذه المناسبة ، أن هذه المؤلفات تبدأ عند **الفتيان** وتنتهى عند سبيل الحرية ، مارة بالذباب Les Monches . يكفى أن نجتاز مرحلة **الفتيان** لكي نكتشف سبيل الحرية . وإذا كان الإنسان بلا أساس ، فذلك لأنه أساس نفسه وإذا كان لا يجد شيئاً خارجياً يعطيه قيمته ، فذلك لأنه قيمة نفسه . وإذا كان كل شيء قد تخطى عنه ، فذلك لأنه حر . وإذا وجد الإنسان نفسه أمام هوة حريته ، سينتابه دوار قلق . لكن عن هذه الحرية ، ينشأ معنى حياته . الحرية : تلك هى الكلمة الخصبية التى تمكننا من مواجهة العالم ومواجهة مصيرنا . يكفى أن نكسر الآية ، ونسرى عندئذ أن « الحياة تبدأ من الضفة الأخرى للياس » ، كما يقول سارتر في مسرحية الذباب .

وفعلاً ، يصرح مابيو ، بطل سبيل الحرية ، بأنه قد قرر أن يحمل مسؤولية الوجود على عاتقه . تحيا كل شخصية في هذه الرواية تجربة حريتها ، وتبدو كأنها تتحرك باستمرار نحو مستقبل لا يمكن التنبؤ به . وجدير بالملاحظة أن ما من شيء يثقل على أبطال سارتر ، أو يجبرهم على أن يكونوا هذا بدلاً من ذلك : لا الأوامر الدينية ، ولا تعاليم الأخلاق ، ولا ماضيهم ، ولا أهواؤهم ، ولا فكرهم عن أنفسهم ولا وضعهم الاجتماعى . صحيح أنهم أكثر من كانت مجردة تسبح في الفضاء . فهم يرتبطون بواقع تاريخي أو نفسى ، أو ثقافى ، معين . لكن موقفهم أبعد ما يكون عن الحتمية . بل هو مجال للاختيار الحر . على شخصيات سارتر أن تختار نفسها في كل لحظة ، لأنها مسئولة عن نفسها . عدم الالتزام يعنى الاختيار . والالتزام يعنى إعادة النظر في الاختيار ، كل لحظة .

في الواقع ، أن يتردد الإنسان أو يلتزم يعنى أنه حر ؛ ولا تختص الحرية بشكل استثنائى للفعل بل هى النسيج الذى يتكون منه الوجود ذاته . هذا هو الموقف الذى يقترحه سارتر ، ومواده : تحويل الهزيمة الى نصر . ونظراً لأن الإنسان كائن لا جوهر له فانه ، يحظى بحرية الوجود دائماً . وإذا استوفى هذا الشرط ، تكشفت له قيم الحياة الأصيلة : المسؤولية ، الاختيار ، الخ ...

ملحوظة أخيرة : ربما كان اشمئزاز شخصيات سارتر وخاصة عجزها عن الرضا بظروف الحياة البيولوجية أول ما يلفت النظر في رواياته . ويبلغ الاشمئزاز من الجسد ، مثلاً ، ذروته في الجنس . في **الفتيان** يبدو العالم قبيحاً لامعتولاً من خلال بعض الرموز الجنسية . وللبعب عند سارتر رائحة الفضلات دائماً . نجد في **الهلة** مشهداً خارقاً للعادة يصور فيه المؤلف بعض العجزة المملدين الذين يتبادلون كلمات الحب والحنان في اللحظة التى يقضون فيها حاجتهم ، كل أمام الآخر ، في إحدى عربات السكك الحديدية . ويرى جايغتون بيبكون G. Pilon أن هذا المشهد مشهد مروع إليهم ، وقمة من قمم هذه الرواية ، ولربما كان من أقوى المشاهد التى صورها الرواية العالمية المعاصرة :

« تأوه شخص بهدوء ، تحت الشمس ؛ كان أحد المرضى المملدين بالقرب من الباب . نهضت المعرصة وانجحت إليه ، متخطية الأجساد . رفع شارل ذراعه اليسرى وأدار مراحله بسرعة ؛ التقطت المرأة المعرصة فجأة وكانت منحنية فوق صبي يدين أحمر الوجنتين ، مفرطح الأذنين يبدو في هجلة من أمره . نهضت المعرصة ، وعادت الى مكانها ورواها شارل تفتش في حقبيتها . ثم واجهتهم ، ممسكة بمبولة بين أصابعها وسالت بصوت عال :

« هل من رغبة لأحدكم ؟ إذا كان لأحدكم رغبة ، فيستحسن أن يقول أثناء توقفنا ، هذا أريح . لا تمتنعوا أنفسم . لا داعي لأن يخجل بعضكم من البعض الآخر . لا وجود هنا لرجال أو نساء ، لا وجود إلا لأناس مرضى . »

موت عليهم بنظرانها الصارمة ، ولم يجب أحد . استولى الصبي البدين على المbole بنهم وأخفاها تحت غطائه . ضغط شارل بقوة على يد صديقه . كان يكفي أن يرفع صوته ويقول : « أنا ، أنا لى رغبة فى التبول » ، مالت الممرضة ، وأخذت المbole ورفعتها . كانت تلمع فى الشمس ، يملأها ماء جميل أصفر يرقى . اقتربت الممرضة من الباب ، وأطلت منه . رأى شارل ظلها على الحاجز ، رآها ترفع ذراعها ، بارزة فوق مستطيل من النور . أمالت الممرضة المbole ، وانفلت منها ظل سائل متلاهي .

قال صوت خفيض : « سيدتى » .

قالت الممرضة : « آه ، أخيراً قررت ، أنا قادمة » .

سيسلمون الواحد بعد الآخر . ستقادم النساء مدة أطول من الرجال . وسوف يشيع هؤلاء رائحة نتنه بالقرب من جاراتهم . هل يجروئون على الكلام معهن بعد ذلك ؟ « الأندال » ، قالها شارل لنفسه ، وحدثت جلبية عند مستوى الأرض . ارتفعت النداءات الهامسة الخجلة من كافة الأركان . وتعرف على صوت بعض النساء .

قالت الممرضة : « انتظروا الكل بدورها » .

« لا وجود إلا لأناس مرضى » . يظنون أن كل شيء مباح لهم لأنهم مرضى ، لا رجال ولا نساء ، بل مرضى . كان متألماً ، لكنه كان فخوراً بأنه ؛ لن أسلم : أنا رجل . كانت الممرضة تذهب من الواحد إلى الآخر وتسمع فرقعة حداثها على الألواح . وامتلأت العربة برائحة قوية . وقال وهو يتلوى من الألم : « لن أسلم » .

قال الصوت الأشقر : « سيدتى » .

ظن أنه أخطأ السمع ، لكن الصوت رددى خجل كأنه يعنى :

« سيدتى ، سيدتى ! هنا » .

قالت الممرضة : « ها آنذا » .

التوت اليد النحيلة الدافئة فى يد شارل وأفلتت منها . وسمع شارل فرقعة حذاء . كانت الممرضة فوقهم ، أنها صارمة ، ضخمة ، ملاك .

قال الصوت متوسلاً : « التفت » . وهمس ثانية : « التفت » .

أدار رأسه وود أن يصم أذنيه ويضغط على أنفه . وغاصت الممرضة ، كأنها سرب هائل من الطيور السوداء ، وظلمت مראته . قال لنفسه : « أنها مريضة » ، لا بد أنها نزلت فراها ؛ طفت الرائحة على كل شيء لحظة ، و... ملأت خياشيمه . أنها مريضة ، أنها مريضة . كان الجلد الأملس الجميل مشدوداً على فقرات سائلة ، على أعاء متقيحة . وتردد ،

موزعاً بين الاشتمئزاز والرغبة الدنسة . وفجأة أقفل أمعاءه كقبضة اليد ، وفقد الاحساس بجسده . أنها مريضة . كانت كل الرغبات قد زالت ، وشعر أنه نظيف جاف ، كما لو كان قد استرد صحته . مريضة . قال بنبرة حب : « قاومت ما أمكنها ذلك » . . . نهضت المعرشة ، ونادتها أصوات عديدة تماثلت من الطرف الآخر للعربة . لن يناديها . كان يطلق فوق الأرض ، فوهم ببضع يوصات . لم يك شيئاً . لم يك طفلاً رضيعاً . قال : « لم تتمكن من المقاومة » ، بلهجة حنان جعلت مينييه للدمعان . وكفت هي عن الكلام . لم تجرؤ على الكلام معه . أنها خجلة . قال بنبرة حب : « ساحميتها » ، قف . وقف ، ومال عليها . وتأمل وجهها الجميل الحائس . كانت تلهث قليلاً في الظل . ومد يده ، وتحسس الفراء ، وتقلص الجسد الشاب . لكن شارل التي يبدو استولى عليها . قاومت اليد ، فجلدها إلى جواره ، وضغط عليها بكل قواه ؛ مريضة . وكان ها هنا ، صلباً ، جافاً ، حراً . . . سيحميها . .

وإذا كان مانيوني سبيل الحرية يود أن تجهض عشيقته نفسها ، فهو لا يفعل ذلك لأنه يريد أن يظل حراً بحسب ، بل لأنه يمقت الجنس ، ومقت الجنس معناه ممقت الحياة . وفي مقام آخر ، عبر سارتر عن هذا الاشتمئزاز عندما تغيل شخصيات كثيرة مصابة بالشذوذ الجنسي . قد يتبادر إلى الأذهان أنه يصور لنا هذا العالم الدنس لذاته ، لكن ذلك خطأ لأن الدنس عنده لا يكتسب معناه إلا إذا صحبه الحنين الملح إلى البراءة والطهر .

لا تجذبنا إلى روايات سارتر أحداثها المادية ، ولا شخصياتها التي يصعب التمييز بينها ، ولا أسلوبها المحايد ، ولا معناها النظري الذي نستخلصه بعد القراءة . إنما ترجع عظمة سارتر ككاتب روائي إلى أن لديه عالماً يكشف لنا عنه ، عالم خاص به ، يسيطر علينا وسرعان ما نتعرف عليه ، عالم « يشرب الإنسان فيه نفسه بلا عيش » ، عالم أبواب الخروج فيه مغلقة وكل شيء فيه زائد عن الحاجة ، والطبيعة فيه كتلة يستحيل التحاور معها - شمس كثيفة ، بحر « بارد أسود » . . . الخ - عالم انقطعت صلاته بالعالم الخارجي ، وأصبح أسير حدوده الإنسانية الضيقة (١) . لكن ، لا بد من مخرج . وهل كان يكتب سارتر لولا تأكده من اكتشافه ؟ لا يمكن أن يكون هذا المخرج الحلم أو الأمل في شيء كامن وراء المصير الإنساني ، ولا يمكن أن يكون المأساة ، لأن التمرد ، والصرخة اليائسة لا فاعلية لهما . . . أنه الحرية . إلا أن سارتر لا يحيا الحرية في عالمه الروائي كما يعيشها في فكره . فهو يظن أن إبطاله أحرار ، ويظن هؤلاء الأبطال بدورهم أنهم كذلك ، لكننا لا نشعر أن حريتهم تحرروهم حقاً ، إذا جاز القول ؛ لقد أجمع النقاد على أن محاولة سارتر الروائية انتهت بالفوزية . ومع ذلك ، تفوق قيمتها قيمة محاولات كثيرة ناجحة . فهي تشهد حقاً ، بالرغم من طابعها التعليمي ، على مسارات التفكير الفرنسيين - ذهني كان أم أخلاقياً - في فترة ما من تاريخهم . ولربما أحس سارتر نفسه بفشل محاولته ، فابتعد عن الرواية نهائياً ، واتجه إلى المسرح ، ليلتقي لقاء مباشراً فعلاً مع أكبر جمهور ممكن .

★ ★ ★

(٢) كثيراً ما يكون هذا العالم حجرة مغلقة لا تنتزع على الخارج ، ولا تدخل فيها نسمة هواء ويثقل عليها جو كتيب خاقي . حجرة بيوت في القصة القصيرة السمة بالحجرة مغلقة لتوافد نصيبتها الصابيح الكهربائية دائماً . وحجرة مارسيل تشبه جوف القوقعة . هذا وترن فكرة الأسر اللامة التي انتمثال الإنسان عن العالم .

ظهرت **الفريب L'Etranger** عام ١٩٤٢ ، قبل « أسطورة سيزيف Le Mythe de Sisyphe » - وهي تطبيق إيديولوجي على فلسفة العبث أو اللامعقول - بقليل، وحاول كاتبها البير كامى أن يجعل منها مثالا يدلل به على فلسفة العبث l'absurde لذا ، لا ينبغي أن ننظر إليها على أنها مجرد رواية ، وعلينا ، لكي نتدققها ، أن نبحث وراء الصور عن الفكرة التي تثيرها .

الفريب ، ظاهرياً حكاية كسائر الحكايات فيها شخصيات وأحداث ، ولها إطار محدد : **مورسو** موظف صغير في مدينة الجزائر ، يحيا حياة تافهة أمام عيني القارئ ؛ يراه هذا الأخير وهو يدين أمه ، ويقيم علاقة عاطفية مع ماري ، ويصادق أحد الأشخاص . . . ثم تأتي المأساة : يقتل **مورسو** عريباً ، ويحكم عليه بالأعدام . انها حكاية بسيطة إذن ، لكن عالم العبث يتلخص فيها .

في **أسطورة سيزيف** ، اكتشف كامى فجأة رتبة الأيام التي تسير آلياً على وثيرة واحدة . **والفريب** تمير بالصورة من هذه الحياة الآلية . هاهو ذا يوم من أيام الأحاد كما يعيشه **مورسو** . ولنلاحظ أنه اليوم التالي لليوم الذي دفن فيه أمه :

« كانت ماري قد ذهبت عندما استيقظت . كانت قد قالت لي انها ذاهبة الى عمته . وادركت ان اليوم الأحد ، وتضايقت لذلك : لا احب يوم الأحد . عندئذ تقلت في فرائسي ، وبحثت في الوسادة عن رائحة الملح المتخلفة عن شعر ماري . ونمت حتى العاشرة . دخت بعد ذلك بعض المسجرات ، وأنا نائم ، حتى الثانية عشرة . لم أربض في تناول الفداء عند سيميلست كعادتي ، ولو انني فعلت لسألوني أسئلة ، طبعا ، وأنا لا احب ذلك . قلت بيضا وأكلته بدون خبز ؛ لم يكن عندي خبز وكنت لا أريد الذهاب لشراء شيء منه .

بعد الفداء ، شعرت قليلاً بالملل ، وهمت على وجهي في الشقة . كانت الشقة مريحة عندما كانت أمي هنا . أما الآن ، فهي كبيرة بالنسبة لي . اضطرت أن انقل مائدة حجرية الطعام الى غرفتي . ولا أمشي الآن الا في تلك الغرفة ، بين الكراسي القش الفائرة ، والدولاب ذي المرأة المصنفة ، والسرير النحاس . أما الباقي ، فمهجور . بعد ذلك بقليل ، اخلت جريدة قديمة وقرأتها لكي أفعل شيئاً ، وقصصتها منها إعلاناً عن أملاح « كروشن » الصقنة في كراسية قديمة أضع فيها الأشياء التي استلطفتها في الجرائد . غسلت يدي أيضاً . وفي النهاية ، اطلعت من الشرفة . . . (يرى **مورسو** شابين ذاهبين الى دار السينما الواقعة وسط المدينة) . بعد مرورهما ، خلا الشارع شيئاً فشيئاً ، مع أن العرض قد بدأ على ما أظن . لم يبق في الشارع الا أصحاب المحال والقطط . كانت السماء صافية ، خالية من البريق فوق الأشجار التي تحد الشارع من الجانبين . وعلى الرصيف المواجه لي . اخرج بائع المسجرات كرسياً وجلس عليه . كانت عربات الترام مزدحمة منذ قليل . أما الآن فهي خالية تقريباً . في القهى الصغير المسمى « Chez Pierrot » الواقع الى جوار دكان المسجرات ، يكنس الجرسون نشارة القاعة الخالية . كان اليوم يوم أحد حقاً .

. . . دخت سيجارين . ودخلت وأخذت قطعة من الشيكولاتة ، وعلمت لأكلها امام النافذة . بعد ذلك بقليل ، قامت السماء ، وطلعت ان عاصفة صيفية وشيكة الانطلاق . لكن الغيوم تبددت شيئاً فشيئاً . الا أن مرور السحب كان قد خلف في الشارع وعداً بالمطر زاد من ظلمته ؛ تأملت السماء فترة طويلة .

... (الآن سحى الليل) اضيئت مصابيح الشارع فجأة ، وشحبت اولى النجوم الصاعدة في الليل . احسست ان عيني قد تعبتا من كثرة النظر الى الارصفة وما تحمله من بشر وأضواء . كان البلاط اللوز يلعب تحت ضوء المصابيح ، والترام ينعكس على فترات منتظمة على شعر لامع ، أو ابتسامة ، أو سوار فضي . بعد ذلك بقليل ، عندما قل مرور الترام ، واسود الليل فوق الأشجار والمصابيح ، خلا الحى بطريقة غير محسوسة ، حتى عبر اول قط الشارع الخالى مرة أخرى . رأيت عندئذ أن لابد من العشاء ... فذهبت لشراء شيء من الخبز والكرونة ، وطلعت طعامي واكلته وأنا واقف . أردت ان ادخن أيضاً سيجارة أسام النافذة . لكن الهواء كان بارداً الى حد ما . فغلقت النافذة ، ورأيت وأنا عائد ، في المرآة ، جزءاً من المائدة تجاوزت عليه قطع من الخبز ومصباحي . قلت : ها هوذا يوم من أيام الأحاد قد مر ، والدتي قد دفنت ، ولسوف اسود الى عملي ، وأن ما من شيء قد تغير ... »

هكذا نرى أن وهى مورسو وهى سلبى ، ضجر ، متعب ، وإن احاسيسه أولية بسيطة : شرب ، اكل ، نوم ، تدخين . ان وعيه لا يعرف الحب ، أو الندم ، أو الفرح ، وهو لا يهتز ، حتى امام أكثر الأحداث إثارة للانفعالات . لا يخرج مورسو عن فوره ، لا أمام موت أمه ، ولا أمام حب ماري . حياته حياة خالية من المعنى - تلك هى قيمتها الأساسية ... لا تقدم نحو هدف بعينه ، ولا تنتظم حول فكرة بعينها ، بل تسير سراً آلياً أسمى . ونسجها تكرر أبدي لبعض الحركات ، وبعض الأفكار النافذة ، وبعض الاحاسيس البدائية . وهكذا يصطدم القارئ بالمصير الإنساني ، بدلاً من أن يجد في الرواية المزاء والسوى ، والسبيل الى الهرب من الواقع . ولربما شعر بالاشمئزاز ، لكنه اشمئز از طيب ، يدفع الزوى الى التحرر .

يخضع مورسسو للظروف وتسلسلها ، فيقتل على الشاطئ مريباً لا يعرفه . لقد جاءت جريمته تلك نتيجة لاحداث عارضة - لقاءه مع صديقه ريمون - ولبعض الاحاسيس التى استسلم لها في سلبية :

« سرت طويلاً . كنت أرى من بعيد كتلة الصخرة القائمة الصغيرة ، يحيط بها تراب البحر ، وحالة من النور تخطف الأبصار . كنت افكر في النبع المنعش وراء الصخرة . كنت أريد العثور مرة أخرى على خيرى مائه ، والهرب من الشمس ، والجهد ، وبكاء المرأة . أريد ، أخيراً ، أن أجد الظل والراحة لائبة . لكن ، عندما اقتربت ، رأيت أن الشخص الذى تشاجر معه ريمون قد عاد .

كان بمفرده . كان يرقد على ظهره ، ويداه تحت ففاه ، وجهته في ظل الصخرة وجسده كله في الشمس ، و « برته » تدخن في البحر . فوجئت قليلاً . فالقصة انتهت بالنسبة لى ، وجئت الى هنا دون أن افكر فيها . وحالما رأتى ، نهضت قليلاً ووضع يده في جيبيه . وأمسكت انا ، طبعاً ، بمسدس ريمون تحت ستري . عندئذ ، مال الى الوراء من جديد ، لكنه لم يخرج يده من جيبيه . كنت على بعد عشرة أمتار تقريباً منه . كنت احس ، من آن لآخر ، نظره بين جفنيه المقلقين . لكن ، كثيراً ما كانت صورته تتراقص أمام عيني في الهواء الملتهب . كان صوت الأمواج أكثر خمولاً وأكثر هدوءاً مما كان سماعه الظهيرة . كانت ذات الشمس ، كان ذات الضوء على ذات الرمال الممتدة هنا . كان النهار قد توقف ، التقدم من سامتين ، أو رسا من سامتين في محيط من المعدن الهادر . ومرت في الافق ،

مركب بخارية صغيرة ، واحدست نقطتها السوداء على حافة نظرتي لاني ظلت انظر الى العربي .

ظننت ان ماعلي' الا ان التفت قليلا حتى ينتهي الامر . لكن الشاطئ النابض بحرارة الشمس كان يركض ورائي . خطوات ، بضع خطوات نحو النبع . ولم يتحرك الرجل . كان لا يزال بعيداً ، بالرغم من كل هذا ، كان يبدو وكأنه يضحك ، ربما بسبب الظلال المتجمعة على وجهه . انتظرت . ووصل لهب الشمس الى وجنتي ، واحسست بقطرات العرق تتجمع فوق حاجبي . كانت ذات الشمس التي اطلت يوم ان دفنت والدتي ؛ كان جيبني يؤلني ، تماماً كما كان في ذلك اليوم ، كانت عروقه كلها تدق في آن واحد تحت الجلد . وبسبب هذا اللمب الذي لم احتمله ، تحركت الى الامام . كنت اعلم انها حماقة ، وانسى ان اهرب من الشمس بغطوى خطوة واحدة . لكني خطوتها ، خطوة واحدة الى الامام . وهذه المرة اخرج العربي سكينه ، وقدمها لي في ضوء الشمس ، دون ان ينهض . تدفق النور على الصلب ، وبدا وكأنه سلاح طويل براق اصابني في جيبني . وفي نفس اللحظة ، سال العرق المتجمع فوق حاجبي دفعة واحدة على الجفنين ، وغطاهما بغلالة دافئة كثيفة . عبيت عيناي وراء هذا الستار ، ستار من السمع والملح . لم اعد اشعر الا بصنع الشمس على جيبني ، والسيوف اللامع المتبقي من السكين التي لا تزال امامي . نخر هذا السيف الخارق رموشي ، ونبش عيني المتألمتين ، عندئذ ، غاب كل شيء . وجاء البحر بانفاس ثقيلة ملتجة . خيل الي' ان السماء فتحت على مصراعها لتمطر ناراً . توتر كيائي كله . وضغطت يدي على المسدس . انطلق الحيار ، ولست بطن المسدس الناهمة . وهنا ، بدا كل شيء ، في ضجيج جاف يصمم الآذان . نفخت العرق والشمس . وفهمت انني كنت سبباً في اختلال توازن النهار والصمت الاستثنائي الذي خيم على شاطئ وسعدت عليه . عندئذ اطلقت النار اربع مرات اخرى على جسد بلا حراك ، وكان الرصاص ينفوس فيه دون ان يبدو من الأمر شيء . وكانت الرصاصات الأربع دقات سريعة دفقتها على باب الشقاء .

هكذا اطلق مורسو الرصاص ، ومثل امام قضائه ، وهم رجال من اصحاب المبادئ قروا الحكم على هذا « الغريب » الذي يجهل القيسم التقليدية ، ونسبوا اليه جريمة اساسية في نظرهم : ليست لديه اية فكرة عن حب الام . وعندما سألته محاميه : « هل كنت تحب والدتك ؟ » لم يجد شيئاً يقول سوى هذه الكلمات :

« لاشك انني كنت احب امي . لكن هذا لا يعني شيئاً . فكل المخاوف الطبيعية تمنع موت من تحب ، بقدر قد يكثر او يقل » . وهنا ، قاطعه المحامي وبدا عليه الارتباك .

ولا تكني الغربي بتصوير الحياة اليومية تصويراً سينمائياً ، بل تعبر أيضاً عن المجتمع الفيرور على المبادئ المتفق عليها ، و « الغريب » الذي لا يخضع لقواعد اللعبة ولا يقبلها . ومورسو انسان غير عادي ، فعلاً ، مادام قد نفخ عنه الاكاذيب والآراء المسبقة . لكنه ليس بعد ذلك « الانسان المتحرد L'Homme révolté » الذي تحدث عنه كامى في كتاب لاحق ، لانه لم يكشف القيم الحية حقاً . انه مظلوق وحشى ، مرأه المؤلف ، وكشف من يؤسه ، وجعل منه رمزاً للكشف عن الحقيقة . ولكل هذه الاسباب مجتمعة ، يحقد عليه قضائه . وعندما يشعرون انه يهددهم ، يتهمونهم دفاعاً عن انفسهم ؛ ويشعرون بالخطر بالقدر الذي يشعرون به ان

القيم الانسانية الحقبة وشبكة الانطلاق . فهم يرون أن مورسو مجرد من الشعور ، ومع ذلك ، له اصدقاء أولياء ، ولا يعرف الحب ، ومع ذلك تحبه امرأة ؛ وغريب على العالم ، ومع ذلك يقدم له العالم باستمرار إقامته العظيم الهادئ . أحسن أعداؤه بهذه الحياة الحية الوشيجة ، فادركوا أن عليهم لا أن يدافعوا عن مبادئهم فحسب ، بل وأن يرفضوا القيم الحية أيضاً . من الأفضل أن يختاروا جفاف المبادئ و... الأمان . ومن ثم يصنعون حكمهم باعدام مورسو .

القريب رواية عبثية إذن ، لكنها لا تظل كذلك حتى النهاية . ذلك أن مورسو يفتق يوماً من نومه اليومي الثقيل وتتفجر ثورته . وفي هذه النقطة من الرواية ، تلمس ثلاث « تيمات » رئيسية : الأمل ، والتعدد ، وحسب الحياة .

الأمل شعور يستهوي الإنسان الضعيف أمام الموت . لذا ، تسأل مورسو ، عندما أحس أنه أصبح أسير الحركة الآلية التي ستنتقله حتماً من حكم الأعدام إلى القصلة : هل يهرب ، هل يقفز من فوق السور ، هل يغير القانون ؟ عندئذ تثنى القوى المادية آخر هجماتها ، متمثلة في قسيس السجن الذي يأتي إلى مورسو بالأمل الديني ، يتمرد مورسو ، ويأخذ تمرداً شديداً من الشك ، يجر معه رؤياً مفاجئة لتلك الحقيقة الرهيبة التي سبق أن كشفت عنها **استغورة سيوزيف** : الموت هو اليقين الوحيد . وفي نفس اللحظة ، يتخلص وميه من أغلاله ، ويرفض مورسو الموت في الوقت الذي يفرض فيه عليه الموت نفسه . ويرى ببصيرة حادة عبت عالم البشر الزائل لأنه لم يعد جزءاً منه ، وبالتالي يتمكن من الحكم على حياته وتبريرها في آن واحد . لقد ألقى الموت ضوئاً جديداً على الأمر ، فتساوى كل شيء ، وأدرك مورسو أنه لم يكن مذنباً عندما مثل أمام قضائه . الإنسان اللامعقول إنسان برئ :

« ... عندئذ ، انفجر في شيء » لا أدري لماذا . وأخذت أصرخ بملء فمي وسببته ، وطلبت منه ألا يصلي (القس) . كنت قد أمسكت بخناقها ، وصببت عليه كل ما في أعماق قلبي في طفرات امتزج فيها القسح بالفضب . كانت تبدو عليه علامات اليقين ليس كذلك ؟ ومع ذلك ، لا يساوي يقينه شعرة من شعر امرأة . لم يكن متأكداً حتى من أنه على قيد الحياة ، ماذا كانت حياته أقرب إلى الموت . أما أنا ، فكنت أبني كما لو كانت يدي فارغتين . لكنني كنت واثقاً من نفسي ، واثقاً من كل شيء ، واثقاً أكثر منه ، واثقاً من حياتي ومن ذلك الموت القادم . نعم ، لم يكن لدى إلا هذا . لكنني أمسكت بهذه الحقيقة ، على الأقل ، بالقدر الذي أمسكت به . كنت دائماً على حق ، ومازلت أعشت بهذه الطريقة ، وكان بوسعي أن أعيش بطريقة أخرى . لم أفعل هذا الشيء ، بينما فعلت ذلك . ثم ماذا ؟ خيل إلي أنني انتظرت دائماً هذه الدقيقة وهذا الفجر الصغير الذي سائراً فيه . ما من شيء ، ما من شيء كان له أهمية ، وكنت أعلم تماماً لماذا . وهو أيضاً يصرف لماذا . وتصاعدت ، من أعماق مستقبلتي ، طوال هذه الحياة المباشرة التي عشتها ، أنفاس مبهمة ، عبر سنوات لم تات بعد ، كانت هذه الأنفاس تسوي عند مرورها كل ما عرّضت على خلال السنوات التي عشتها . فيم يعني موت الآخرين وحسب الأم ، والحيوات التي تختار ، والمصائر التي تنتخب ، مادام قد اختارني أنا مصير واحد ، واختارني مليارات من أصحاب الامتيازات الذين قالوا مثل القس أنهم أخو قلبي . هل فهم إذن ؟ الجميع أصحاب امتيازات . لم يكن هناك سوى أصحاب الامتيازات . قد يصدر الحكم على الآخرين أيضاً ، ذات يوم . لقد صدر الحكم علي أيضاً . ما الأهمية إذاً لهم ، وأعدم لمديركه أثناء جنازة أمه ؟ هل فهم إذن ، هذا المحكوم عليه ... واختنقت أذ صرخت وقلت له كل هذا ... » .

ومكافأة لورسو على استيقاظ وعيه ، يقدم العالم اليه : عالم المستقبل ، وعالم الماضي . ويشعر « الغريب » أنه على استعداد أن يعيش كل شيء من جديد :

« اعتقد أنني نمت ، لأنني استيقظت بنجوم فوق وجهي . تصاعدت أصوات الريف حتى بلغت زنرائتي ، وانعشت صغفي روائح الليل ، والأرض ، والماء . ودخلت في سكونية هذا الصيف النائم الرائعة كأنها المد والجزر » .

هكذا يمر مورسو بالمرحلة التي مر بها سيزيف : اختلط أول الأمر بالحركة الآلية العمياء التي تتسم بها الحياة اليومية ، ثم اكتسب حريته ورفض للاستسلام للألم ، واختار بطريقة غريزية ، أمام الموت ، التمرد لا الانتحار ، وقال ، مكافأة له على ذلك ، حياة غنية مليئة بالأحاسيس والإحساس الرائع بال لحظة الراحنة .

تمتد « تيمة » الحياة الآلية التي صادفناها في الغريب إلى الطاعسون *La Peste* (١٩٤٧) ، ثاني روايات كامي الشهيرة . هاهي ذى وهران ، شبيبة بمدينة الجزائر في الغريب ، يسكنها أناس يعيشون مثل مورسوحياة آلية تافهة . مامن يرقى يلوح في نوم هؤلاء السكان الثقيل ، مامن صدمة أو حدث يهز قلوبهم . ولا هم لهم سوى التجارة والربح . يراقب هذه الحياة **تارو** ، الإنسان الواهي البصر الذي اعتنق فلسفة « العبث » وغفل لهذا السبب ، « غريباً » على المدينة . ها هو ذاتنزه في شوارع المدينة ، حاملاً اسطورة سيزيف تحت إبطه ، ويدون في مذكرته بعض التفاصيل الخالية من المعنى - عربات الترام القلقة ، بعض المشاهد الكوميدية البسيطة كذلك المجوز الذي يقف في شرفة منزله ، ويصق على القطط بدقة وقوة - لكي يظل وعيه بظلاً .

لكن الشر يحل في مدينة وهران متمثلاً في الطاعون ، ويغير ملامحها ، وتحول السلمي البشرية التي تسكنها إلى أناس يتألون ، وتفسح الحياة الآلية المجال للشر والألم . يسلم البشر لحممهم وقلوبهم للطاعون الذي يضربهم بسيطاه . والألم هنا جسماني ومعنوي أيضاً . كان سكان المدينة المؤبوة مثل مورسو تماماً ، نفوساً غائبة . لكن وهران أغلقت أبوابها التي دقها الطاعون . وحل عذاب الفرقة : فرقة الزوج عن زوجته ، والأخ عن اخته ، والماشوق عن مشيخته . ها هنا ، يجد المؤلف مادة أخرى غير تعقيد الحياة اليومية الدقيق ، يجد ألوان الألم المعنوي ، ودرجاته ، وتمزق قلب الانسسان الذي ينتظر ، وانفاس الحب شيئاً فشيئاً .

وادراك ألم الآخرين يوقظ الحب والتعهدما . الحب والتمرد لمرّة الشر الرذوجة ، لكن لا القلب ولا العقل يبرران الشر . الإنسان ليس بريئاً ، طبعاً . لكنه يضيف دائماً إلى آلام العالم آلاماً أخرى ؛ حتى لو افترضنا زوال الحرب والجرائم يوماً ، حتى لو افترضنا أن الطب والتكنيك يقللان من المبودية ، يبقى موت الأطفال ، الأطفال يموتون ، والله غير موجود . فلك هي مرخة للتمرد الأخيرة ، يطلقها دكتور ريسو أمام جثة أحد الأطفال الذين ماتوا إثر أصابتهم بالطاعون :

« تلوى العلق من جديد ، كان شيئاً عضة في معدته ، وصدرت عنه إنة خافتة . ظل مجوفاً هكذا لثواني طويلة ، وانتابته رجفة ، كان جسده النحيل يعيل أمام ربح الطاعون العالية ، ويطلق اذ تلفحه الحمى بانفاسها المتكررة وعندما هدأت العاصفة ، تراخي قليلاً ، وبدا ان الحمى تتراجع وتتركه ، لهائاً ، على شاطئ رطب مسموم الراحة عليه أشبه

بالموت . وعندما بلغت الطفل الموجة الحارقة لثالث مرة ورفعته قليلا . توقع وتراجع الى آخر الفراش خوفاً من اللهب الذى يحرقه ، وحرك رأسه في جنون ، ملقياً بغطائه . واخذت دمعات كبيرة انبثقت تحت الجفنين اللثمين ، تسيل على وجهه الرصاصي ؛ وفي نهاية الأزمة خارت قواه ، وتقلصت مساقاه التحيلتان ذراعاه اللتان ذاب لحمهما بعد ثمان وأربعين ساعة . واخذ الطفل في السرير الخرب وضع مصلوب بشع .

انحنى **تارو** ، ومسح بيده الثقيلة الوجه الصغير المبلل بالدمع والعرق .

هكذا انطبق التمرد ، تلقائياً ، كانه الجواب الوحيد العادل على ذلك الشيء البغيض .

نجد ، بين شخصيات **الطاعون** ، قسماً رهوباً ، **الآب باتلوه** ، يمثل ، في مدينة الطاعون الأمل في الحياة المستقبلية . يلتقى **باتلوه** موعظتين ، تلخص احدهما خط السر بين الوعى بانتصار الإيمان والوحي بالإيمان اليأس . في الموعظة الأولى ، يصور القس الوباء على أنه عقاب الهى وقرصة لإيمان البشر . من وجهة النظر هذه ، يصبح الشر مسبباً ويدخل في نظام الكون والأشياء ، ويصبح شيئاً عقلانياً ذا معنى . الموقف الصحيح الذى يجب أن يتخذه الإنسان اذن هو الخضوع والاستسلام ، لا التمرد . هذا ويلقى **باتلوه** موعظته الثانية بعد أن شهد موت الطفل سالف الذكر ، ورآه ؛ عندئذ ، ندرك أن يقينه المجرد قد انهار . صحيح أن فكرة الشر لا زالت تدخل في النظام ، من وجهة نظره ، اما الشر نفسه فلا ؛ واذا غزا الواقع وعى القس ، حير هذا الأخير ، وألقى به في الجانب المضاد . فانهاز لفكرة عدم خضوع الإيمان للعقل اطلاقاً ، وعرف الإيمان بأنه قبول ما يرفضه العقل قبولاً أعمى . ويموت **باتلوه** بمداصبته بالطاعون ورفضه عون الطب ، يموت يائساً لأنه لم يعرف كيف يتمرد . وذلك هو المعنى الأخير الذى نستخلصه من قصته .

ويطرح كامي في روايته قضية « الطبيب » من خلال شخصية **دكتور ريو** . . . ودكتور ريو طبيب يعالج الأجساد لا الأرواح ، ويهتم بالواقع المباشر ، بمصير الإنسان ، انسان من لحم ودم ، حالياً ، ويرى أن حب الإنسان يعنى مداوانه لا انقاذه من أجل حياة مستقبلية مجهولة . ومن ثم ، يختلف عن **الآب باتلوه** . ان حبه للإنسان حب متواضع ينصب على المهام الصغيرة المحسوسة ، ويتمثل في أداء الفرد لوظيفته اداء أميناً . الطبيب الحقيقي في نظره ينقل الى مهنته الحقائق التى هضمها : شقاء الإنسان ، المصير المشترك ، رفض الألم ، والكفاح دوماً من أجل الافلال منه .

هناك شخصية أخرى ، **تارو** ، مسبق أن أشرنا اليها ، وتستحق الوقوف عندها لحظة . طالما سمع **تارو** - ابن وكيل النيابة - أباه يترافع ، ويطالب برؤوس الأحياء من القوم . لذا تركيزت الاسرة وهو في السابعة عشرة وهب حياته لمحاربة فكرة الإعدام . لكن أى السبل يختار ؟ السياسة أولاً ؛ مادام المجتمع - وهو احد أفراد هو الذى يصدر حكم الإعدام فليحاربه اذن . وبالتالي ، ينضم **تارو** الى حزب يطالب بحماية كرامة الإنسان . لكنه يكتشف أن الوسيلة التى اختارها تناقض الغاية التى يسعى اليها : فهو يبيع القتل لكى يمنع القتل . ويظن أنه طاهر ، بينما انتقلت اليه الصدوى الخبيثة . عندئذ ، ينسحب من مجال العمل السياسى و « ليصنع الآخرون التاريخ » . لن يشغيه سوى الفعل الخاص الفردى في المدينة الموبوءة ، يكون **تارو** فرقاً للانقاذ ، ويصبح ممرضاً ، بل يكاد يكون طبيباً .

يقابل الطاعون الذى يصيب الأجساد طاعون داخلى يتصق بالروح ، اسمه : الحقد والكذب ، والفروق ، الخ ... يحمله كل انسان فى نفسه ، ولا يتنجس منه احد فى العالم وننقل للقارىء هنا اعتراف تارو الذى تناول كامى من خلاله هذه النقطة :

« هل رأيت ابدا رجلا يقتل رميا بالرصاص ؟ لا ، طبعاً . لأن ذلك يتم عادة بناء على دعوة ، والجمهور يختار سلفاً . والنتيجة أنك ظلت عند مرحلة الصور والكتب . عصابة وعمود ، ومن بعيد ، بعض الجنود . لكن ، لا ، هل تعلم ان طاقم الرماة يقف على بعد متر ونصف من المحكوم عليه ؟ هل تعلم ان الرماة يركزون على منطقة القلب ، وهم واقفون على هذه المسافة القصيرة ، وأن رصاصاتهم الكبيرة تخطف فيه جرحاً قد يتمسح لقبضة اليد ؟ لا ، لا تعلم ذلك ، لأن الحديث لا يدور حول هذه التفاصيل . نوم البشر شيء مقدس أكثر من الحياة ، في نظر المصابين بالطاعون . ولا ينبغى الحيلة دون نوم الناس الطيبين ... والا كانت قلة ذوق ، والدوق يعنى عدم الإصرار ، ويعلم الكل ذلك . لكننى لم أتم يوماً هادئاً منذ ذلك الحين ، وظلت قلة الدوق فى حلقى ، وواصلت الإصرار ، أى التفكير فى الأمر .

عندئذ ، فهمت أننى ظلت مصاباً بالطاعون طوال هذه السنوات التى اعتقدت خلالها أننى أكافح الطاعون بكل جوارحى . وعلمت ، بالذات ، أننى وافقت ، بطريقة غير مباشرة ، على موت آلاف البشر ، بل تسببت فى موتهم عندما اعتقدت أن الأفعال والمبادئ التى أدت اليه حتماً أفعال ومبادئ حسنة . لم يتحرج الآخرون للأمر ، فيما يبدو ، على الأقل ، لم يتحذروا عنه تلقائياً ، أبداً . أما أنا ، فظللت حلقى مشغولاً . كنت معهم ، ومع ذلك كنت وحيدى . كانوا يقولون لى عندما أصبى عن مخاوفى ، أن على التفكير فى الموضوع موضع البحث ، ويقدمون لى أسباباً غالباً ما كانت مثيرة ليحملونى على قبول مالم أتوصل الى قبوله . لكننى كنت أردد قائلاً أن لدى كبار المصابين بالطاعون أيضاً ، أولئك الذين يرتدون الثياب الحمراء ، أسباباً وجيهة يسوقونها فى مثل هذه الحالات ، وأننى لا أستطيع أن أستبعد حججهم ، حتى لو سلمت بالضرورة القصوى والأسباب التى يسوقها صفار المصابين بالطاعون . ولفتوا نظرى الى أن افضل طريقة لتأكيد أن أصحاب الثياب الحمراء على حق هى أن انرك لهم حق التصرف فى الأعدام . لكننى قلت لنفسى أن المرء اذا استسلم مرة ، لن يجد سبباً يدعو للتوقف . ويبدو أن التاريخ قد البت أننى على حق ... اليوم ، أصيب الكل بجنون القتل ، ولا يجدون أمامهم إلا هذا السبيل .

لم يكن التفكير قضيتى أنا ، على كل حال ، بل كانت اليومة الحمراء ، تلك المغامرة القادرة التى أخبرت أثناءها أفواه قلعة ننتقرجلا مكيلاً بالأغلال انه سي موت . وسوت كل شيء فعلاً لكى يموت ، بعد ليال وليال من الاحتضار ، انتظر خلالها أن يقتل وهو مفتوح العينين . كانت قضيتى الثقب فى الصدر . وقلت لنفسى أننى قد أرفض الى الأبد أن أسوق سبباً واحداً ، واحداً ، أسمعنى ، يبرر هذه المذبحة القروزة ، انتظرت ، نعم ، اخترت هذا المعنى المعنى ، وانتظرت أن تتضح رؤيتى للأمر .

لكنى تغيرت منذ ذلك الحين . أشعر بالخجل منذ وقت طويل ، لدرجة الموت ، لأننى كنت قائلاً أنا أيضاً ، ولو من بعيد ، ولو بحسن نية . ومع مرور الوقت ، أدركت فقط أن أولئك الذين كانوا أفضل من الآخرين لا يستطيعون أن يمتنعوا أنفسهم اليوم من

القتل أو الموافقة عليه ، لأن ذلك كان في المنطق الذي عاشوا به ، وإنما لا نستطيع إتيان حركة واحدة في العالم ، دون تعريض الآخرين للخطر . نعم ظلت خجلاً ، وعلت أننا جميعاً مصابون بالطاعون ، وفقدت راحة البال . ولازلت أبحث عنها اليوم ، محاولاً فهم الجميع ، وعدم معاداة أحد . أعلم فقط أنه لا بد أن أعمل ما ينبغي عمله للتخلص من الطاعون ، وأن هذا هو السبيل الوحيد إلى الأمل في السلام ، أو الموت الحسن ، وإلى تخفيف آلام الإنسان وانتقاه ، أو إلحاق أقل قدر ممكن من الشر به ، على الأقل . لذا قررت أن أرفض كل ما يتسبب في الموت أو يبرره ، من قريب أو بعيد، سواء أكانت الأسباب وجيهة أم كانت تافهة .

لا يعلمني هذا الوفاء شيئاً ، اللهم إلا أنه لا بد من محاربته إلى جوارك . أعلم علم اليقين أن كل واحد منا يحمل الطاعون في نفسه ، لأن ما من أحد ، لا ، ما من أحد يسلم منه ، وأن على المرء أن يراقب نفسه باستمرار ، لكي لا ينتهي به الأمر ، في لحظة سهو ، إلى التنفس في وجه الآخرين ونقل العدوى إليهم ، الميكروب شيء طبيعي ، أما البائي : الصحة ، والنزاهة والنقاء ... فينتج عن الإرادة ، إرادة لا ينبغي أن تتوقف أبداً ... والإنسان الأمين الذي لا ينقل العدوى هو الذي لا يسهو ، ما أمكنه ذلك . ولكي لا يسهو أبداً ، عليه أن يتسلح بالإرادة . نعم ... أن يصاب المرء بالطاعون شيء متعب للغاية ، لكن تبعه يزداد إذا أراد ألا يكون كذلك . لذا يبدو الجميع متعبين ، ماداموا قد أصيبوا جميعاً اليوم بشيء من الطاعون .

أعلم أن لا قيمة لي في هذا العالم في حد ذاته ، وأتني حكمت على نفسي بالنفي نهائياً منذ اللحظة التي رفضت فيها القتل . سيصنع الآخرون التاريخ . أعلم أيضاً أنني لا أستطيع الحكم على الآخرين ، ظاهرياً ، إذ تنقضي صفة لا بد منها لكي أكون قاتلاً عاقلاً ... الآن ، أرى أن أكون أنا ، فلقد تعلمت التواضع ، أقول فقط أن على هذه الأرض كوارث وضحايا ، وأن على المرء أن يرفض أن يكون مع الكارثة ، ما أمكنه ذلك . ربما بدا لك الأمر بسيطاً ، ولا أدري إذا كان كذلك ، لكنني أعلم أنه حقيقي . طالما سمعت أفكاراً كادت تصيبني بالدوار ، وأدارت رؤوساً أخرى وجعلتها موافق على القتل ... لذا أدركت أن شقاء البشر ناتج عن عدم استخدامهم لغة واضحة . فليجأت إلى الكلام الواضح ، والفعل الواضح ، لأسلك الطريق القويم . وبالتالي ، أقول أن هناك كوارث وضحايا ، لا أكثر ، وأنا أحاول أن أكون قاتلاً ، بريئاً ، وما هذا بالأمل الكبير كما ترى .

لا بد ، طبعاً ، من وجود فئة ثالثة ، فئة الأطباء الحقيقيين ، لكننا لا نقابل الكثيرين منهم ، في الواقع ، وهذا أمر مأساوي بلا شك . لذا قررت أن أقف إلى جوار الضحايا ، في كل مناسبة ، للحد من الضحايا . وسط الضحايا ، أستطيع على الأقل أن أبحث عن الطريقة التي توصل إلى الفئة الثالثة ، أي إلى السلام .

يقابل كفاح الطب ضد الطاعون الكفاح الداخلي ضد الشر . ويقول لنا كامو في النهاية ، أن الطبيب الحقيقي هو الذي يبتغي فعله الداخلي من نفس نزيفة انتصرت على الشر ، الطهر والبراءة أفضل طريقة لمساعدة البشر .

ولا ترجع أهمية كامو إلى صفاته الخاصة ككاتب ورائي : ذلك أن خياله فقير لدرجة تلفت

النظر ، وسخصياته لا تتمتع بالحياة حقاً . يكفى أن ندقق النظر لكي ندره أن « الغريب » سرد ، لا رواية ، وأن « الطاعون » رمز (٢) . كما أن فكره ليس من ذلك النوع الذى يدهشنا لثرائه ، وجدته ودقته ، ولا مجال لمقارنته بسارتر في هذا الصدد . ومع ذلك ، يعتبر كامي كاتباً من أهم كتاب القرن العشرين (٣) ، لأنه بلغ بالأحاساس الحديث درجة الكمال الكلاسيكية ، وكان أول من قدم تعبيراً اسطورياً عن الإنسان المعاصر .



وكان من الطبيعي أن يسلك الروائيون الشباب بعد الحرب السبل التى سار فيها كل من سارتر وكامي ، غلى فكرة « اللافائدة à quoi bon ? » كل من التجارب الحية ، والمثل ، والاشتمزاز ، والأحاساس بالخسارة ، مؤكداً ماساقه سارتر من آراء فلسفية عن عالم « الأذال » و « سوء النية » ، وما انتهى إليه كامي من نتائج خاصة بالعبث . وذهب بعض النقاد الى حد الحديث عن « مدرسة وجودية » ، نسبة الى مذهب سارتر المعروف « الوجودية existentialisme » وتحولوا عن الرواية « السارترية » أي الرواية القائمة على المواقف الخارقة للعادة والتي يتسم الإنسان فيها بالكلب ، والجبن ، والخوف .

وحتى لو لم توجد « مدرسة وجودية » بمعنى الكلمة ، فإن هناك اتجاهات مشتركة بين الروائيين في فترة ما بعد الحرب مباشرة ، ويمكن أن نستخلص من مؤلفاتهم نوعاً من الروايات يختلف عن ذلك الذى شاع لبسبب الحرب . والرواية الوجودية رواية أقرب الى الوثيقة والاعتراف منها الى أى شيء آخر ، تحاول أن تبث من « الأدب » ما أمكن ، والمقصود بالأدب هنا البناء ، ومحاكاة الواقع ، والاهتمام بالكتابة أولاً ، من أجل الإصالة . ولا تهدف هذه الرواية الى الخلق ، بل تهدف الى التعبير ، بل الاتصال ، أيأ كان نوعه ، ويمكن أن يتم على مستوى الومى والجسد . حتى عندما يفقد الإنسان كل شيء ، تبقى الفرائز وتبقى الدوانع . كما أن الرواية الوجودية تمرى الأرواح والأجساد ، ولا تحاول أن تضى عليها مسحة من جمال ، نذكر من بين كتاب هذه الرواية بوريس فيان Boris Vian ومرجريت دورا M. Duras وچان چينيه J. Genet لكن سيمون دى بوفوار S. de Beauvoir ، صديقة سارتر التى شاركتها الأفكار الفلسفية ، كانت أكثرهم موهبة وأصالة .

بدأت سيمون دى بوفوار حياتها الأدبية برواية الضيفée L'Invitée (١٩٤٣) التى جلبت لها الشهرة . تقطع هذه الرواية صلتها بالتحليل النفسى التقليدى ، وتصور شخصيات في « مواقف » لا تبالى بالأخلاق ولا بالتوافق conformisme الذى طالما اتسمت به في الروايات ، تصور الكاتبة هنا نوعاً من النساء لم يقابله القراء من قبل ، تصوره في سلوكه اليومي ، وفي مواجهة أخطر قضايا الحياة . هاهى دى فرانسواز ، تتطلع الى السعادة والأحاساس

(٢) ترمز الطاعون الى العصر الإنساني من ناحية ، والأحداث الجارية آنذاك من ناحية أخرى . وترمز مدينة وهران التى حل فيها الوباء والوباء ، وانطوت على نفسها وانفلقت أبوابها على مأساة التلى ، والفراق ، وعلى الاخوة والأمل ، الى فرنسا التى راحت ضحية الاحتلال والحرب .

(٣) فلر كامي بجائزة نوبل للاداب عام ١٩٥٧ .

بالأمان اللذين طالما تعلقت اليهما بنات جنسها . لكنها لا تخفى رغبتها في تأكيد ذاتها ككائن بشري ، حر ، مستقل ، أما كسافير ، « الضيف » فيمكن أن تعتبر بطلانة وجودية تحررت من التوافق البورجوازي ، والتبعية لكل شيء ، وتميش اللحظة الراهنة وفقاً لفرانزها ، وتدوس قواعد الحياة المشتركة ، بل آداب السلوك ، وتمجّب فرنسواز بها ، لكنها ، في الوقت نفسه ، لا تحتلها وترى فيها وعياً « قاهراً » يطمى على وعيها .

كتبت سيمون دي بوفوار روايات أخرى لم تلق النجاح الذي لاقته روايتها الأولى ، ولم تسترد مجدها إلا عندما كتبت « المثقفون Les Mandarins » عام ١٩٥٤ ، حيث نجد بعض المثقفين اليساريين ومناقشة لقضية الالتزام . هل يستطيع المثقف أن يظل كذلك ، أم يتجه إلى العمل السياسي ، كان يصبح شيوعياً ، مثلاً ؟ وإذا فعل هل يظل مثقفاً ؟ ترد الكتابة على هذه الأسئلة بتصويرها شخصيات تسلك سلوكاً معيناً لراء بعض مواقف الحياة . يختار أحد أبطال الرواية العمل السياسي ، لكنه ينتقل من خيبة أمل إلى خيبة أمل أخرى ، نظراً لظروف معينة . ويختار آخر تجسيد الوعى الأخلاقي ، لكنه يحث بيمينه لكي ينقذ المرأة التي يحبها . هكذا أراد كلاهما أن يتحمل مسؤولية عصره وقضاياها ، ويلعب الدور الذي يمليه عليه ضميره كمثقف . لكنهما يفشلان ، ولا يبقى أمامهما إلا مصير المثقفين المحكوم عليهم بسلطان الكتابة . . . وحدودها .

تصور هذه الرواية الصادقة الحارة خيبة أمل المثقفين اليساريين بعد الحرب ، ولا تدافع عن رفض الالتزام ، كما قبيل ، بل تهدف إلى رسم حدوده . في نظر المؤلفة ، أن يتحمل المرء مسؤوليته كمثقف يعنى خلقه لوضعه هذا في كل لحظة ، بناء على الاختيار والاحساس بالمسؤولية . واللغة التي لجأت إليها لغة أخلاقية وفلسفية أساساً ، لكنها تظل روائية ، بالقدر الذي تدخل به الحياة اليومية في الجدل اللغوي ، ولقد عرفت سيمون دي بوفوار كيف توازن بين هذين العنصرين ، ومن ثم كانت تلك النتيجة المرغوبة التي استحقت عليها جائزة جوتكور .

ها هما كاتبان « مثقفان » يتحدثان — بعد تحرير البلاد — عن الأسباب التي تدفعهما إلى الكتابة :

« أشرت على' بالفعل ، وجعلني الفعل أضمئن من الأدب .

ثم أشار هنري إلى الجرسون ، ويكاد ينم وهو واقف أمام الخزانة .

— كاس أخرى . وأنت ؟ .

رد دوبروي بالإيجاب ، واستطرد قائلاً : فسر لي الأمر .

قال هنري : ما شأن الناس وما افكر فيه أنا ، وما احس به أنا ؟ حكاياتي الخاصة لا تهم أحداً ، ولا يصلح التاريخ موضوعاً للروايات .

قال دوبروي : لكل منا حكاياته الخاطئة التي لا تهم أحداً : لذلك نجد أنفسنا في قصص الجار ، وإذا عرف كيف يرويها ، أثار اهتمام الجميع في نهاية الأمر .

قال هنري : هذا ما ظننته عندما بدأت كتابي ، ورفع كوب البيرة إلى شفتيه . لم تكن

لديه رغبة في تفسير ما يقول ، ونظر الى المعجزين الذين يلعبان الطاولة على المتعد الأحمر ... بالهدوء هذه القاعة !! كذبة أخرى . وبلبل شيئاً من الجهد وقال : مما يؤسف له أن المنصر الشخصي في أي تجربة عبارة عن أخطاء ، وسراب ... وعندما يدرك المرء ذلك ، يفقد الرغبة في روايته .

قال دوبروي : لا أفهم ماذا تقصد .

فردد هنري : « لنفرض أنك رايت أنواراً ، في الليل ، عند الشاطئ . أنها جميلة ، ليس كذلك ؟ لكن ، عندما تدرك أنها تضيء أحياء يموت فيها الناس جوعاً ، تفقد الأنوار شاعريتها ، وتتحول الى خدمة ، ستقول لي يمكن الحديث عن شيء آخر : عن أولئك الذين يموتون جوعاً ، مثلاً ، وفي هذه الحالة ، أفضل الحديث عنهم في مقال أو اجتماع ..

قال دوبروي بنبرة حادة : لن اقول لك ذلك أبداً . تلمع هذه الأنوار من أجل الجميع . بالطبع . يجب أن يأكل الناس أولاً ، لكن ، ما فائدة الأكل اذا حلفنا كل الأشياء الصغيرة التي تتمثل فيها بهجة الحياة ..

— لنسلم بأن ذلك سيكون له معنى ذات يوم ، ما الآن فتوجد أشياء اهم بكثير .

قال دوبروي : لكن ذلك له معنى ، اليوم ، وما دمنا نعمل حسابه في حياتنا ، فيجب أن نعمل حسابه في كتبنا . وأضاف فجراً .. « كان اليسار معكوم عليه بادب دعائي على كل كلمة فيه أن تعطف القارئ ؟ » .

قال هنري : اوه أنا لا أأالي بهذا النوع من الادب .

— أعرف ذلك . لكنك لا تحاول أن تجرب شيئاً آخر ، مع أن هناك ما يمكن أن يشغلك !!

نظر دوبروي الى هنري : بالطبع ، اذا تحدثت عن العجب في معرض حديثي عن هذه الأنوار الصغيرة ونسيت معناها ، صرت نذلًا ، عليك بالحديث عنها بطريقة تختلف من طريقة اليمين ، دع القارئ يشعر بجملاتها وببؤس الأحياء التي تضيئها في آن واحد . هذا ما ينبغي أن يسعى اليه ادب اليسار ... أن يرينا الأشياء من زاوية جديدة باعادتها الى مكانها الحقيقي ... » .

★ ★ ★

مهد لنشأة الرواية الجديدة كاتب روائي ومسرحي تعتبر مؤلفاته مرحلة هامة من مراحل تطور الرواية الفرنسية المعاصرة . انه صمويل بيكيت الحائز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٠ .

التقط بيكيت الخيط من كل من يروست ، وجويس ، وكافكا مباشرة . ولعله الكاتب الروائي الوحيد الذي بلغ بالمحاولات التي قام بها هؤلاء الرواد أبعد المدى ، وجمعا في نصوص روائية أبعد ما تكون عن الرواية ، بل تنفي الرواية مما جعل النقاد يطلقون عليها اسم anti-roman .

كانت أول رواية كتبها بيكيت ، مورفي Murphy — نشرت الطبعة الفرنسية عام

١٩٤٨ - ، محاولة لنفى الرواية ، مع انها اكثر رواياته ميلا الى « الأدب » واستخدم فيها كل الوسائل التى يمكن ان تبديد الوهم ، وغير طريقة السرد ، والرواية وتناول الشخصيات . ومع هذا ، نلمس وجود كل هذه العناصر فى الرواية . ولسوف نرى ان بيكيت قطع شوطا طويلا بين اولى رواياته هذه وآخرها .

مورفى قصة الحرب واللجوء ، قصة سَمْنِي ... بطلها « إيرلندى منفى » فى لندن بحثا عن عمل لكى يرضى المرأة التى يحبها ، بينما تبحث عنه باقى شخصيات الرواية . لكن **مورفى** يظل بعيدا ... بعيدا عن بطاردونه ، بعيدا عن المدن ، بعيدا عن أي عمل انساني . ويلفظه المجتمع لعجزه عن العمل . لكنه فى النهاية ، يجد سبيله : حارس فى مستشفى الامراض العقلية ، حيث يبدو ، لأول وهلة ، انه وجد السعادة . وسرعان ما يموت منتحرا فى ذلك المكان الذى ظنه ملجأ . وتحرق جثته ، ويوضع الرماد المتخلف عن الحريق فى لفافه يتقاذفها المارة ، قبل ان تزال قبل الفجر ، مع نشارة الخشب والبرية وأعقاب السجائر النخ ... ومورفى هو الوحيد ، بين أبطال بيكيت ، الذى يبلغ الهدف : النهاية ... والراحة .

و فى وات Watt - نشرت الطبعة الفرنسية عام ١٩٦٨ - لا يبحث مورفى من رماده ، بل نجد شخصا يسلك طريق الآلام لكى يصل الى « آخر الخط » ، يسلك طريقا ملتويا لا نهاية له ، وكأنه يصعد جبل الجولجوثا ، بين الجماهير الايرلندية ، والأصدقاء المخلصين ، والوجوه التى شوهها الحقد ، والأفواه الغافرة امام مشهد الرجم والل ... يبحث **وات** من عمل الناء سيره . ويصل الى منزل كنوت الذى يطلب خادما آخر . وهناك ، يقول له لطفه « كل شيء » فى خمس وعشرين صفحة مليئة بالكلام العاقل المنطقي . ويستقر **وات** . ويبدأ بينه - وات = ماذا = what ؟ وبين كنوت - كنوت = not = لا - حوار يطرح فيه وات الأسئلة ، ويقدم كنوت ذات الاجابة . لكن كنوت يستغنى عن وات ، ويمود هذا الاخير الى طريق الآلام ويصل الى منزل صغير ضائع وسط الحقول ، حيث يظهر فى شكل المسيح لآخيه - ربما - سام الذى يتولى السرد : « التفت (وات) واعتزم الرحيل كما جاء ورايت وجهه والجزء الامامى من جسمه كله . كان وجهه ملطخا بالدم ، وكذا يده . كان رأسه ملان بالشوك » . لكن وات لم يبيع كل شيء . ها هو ذا يواصل طريقه ويبلغ المحطة ، ويطلب الجلوس فى قاعة الانتظار ، واذا بيلغها ، يفقد توازنه وينهار . وعندما يثوب الى رشده ، يبحث من قبعته ، ومركز امته ، ويخرج الى فناء المحطة . وهنا يقع مشهد خارق للعادة يصور فلسفة وات ، ولربما صور فلسفة بيكيت كلها :

« قال مستر كوكس : من هو ؟

قال مستر والتر : وماذا يريد ؟؟

قالت ليدى مامان : تكلم .

ووقف وات امام الشباك ، وحط حمله ثانية ، ودق النافذة الخشبية الصغيرة :

قال مستر جورمان : اذهب واسألهم اريد .

وحالما رآى وات رأسا قال : اعطني تذكرة من فضلك .

صاح مستر نولان : اريد تذكرة .

قال مستر جورمان : تذكرة لآين ؟

قال مستر نولان : لاين ؟

قال وات : لآخر الخط .

صاح مستر نولان : يريد تذكرة لآخر الخط .

قالت ليدى ماكان : الأبيض هو ؟

قال مستر جورمان : اي خط ؟

قال مستر نولان : اي آخر خط ؟

لم يجب وات .

قال مستر نولان : أخسره المربع ، أم أخسره المستدير ؟

فكر وات لحظة ، ثم قال : اقرب آخر خط . . .

هكذا تنتهي وات بعوار درامي وفلسفي خالص بين وات والجمهور . بين بيكيت في هذه

الرواية ضرورة الكلام وعيبه ، ضرورة التفكير وعيبه ، ضرورة الاتصال واستحالته ، لم يعد هناك شيء يتعلمه وات من الحياة ، لذا نراه على استعداد لأن يقطع تذكرة لآخر الخط . وما اسطورة « آخر الخط » اذا جاز القول ، الاسطورة الخط الدائري الذي يلف ، ويلف ... الى مالا نهاية .

ويعتبر بيكيت فترة ما بين ١٩٤٧ و ١٩٤٩ - وهي الفترة التي كتب خلالها ثلاثيته : **مولوى** Malloy و**مالقون يموت** Malone meurt وما لا يسمى L'Innommable - من أخصب فترات حياته ككاتب روائي مبدع . فلقد كُتف خلالها ، بالفعل ، من ملاحظة شخصياته ، واشترك في الأداء ، كما فعل هاملت في خاتمة مسرحية شكسبير . وعندئذ ، اختار الكتابة بصيغة المتكلم : « أنا » . ومن ثم وضع قناعاً على وجه الشخصية ، وكشف عنه في الوقت نفسه . وضاع « الأنا » وسط التعميد والخلط . وكلما حاول تعريف نفسه ، فلت معرفته لنفسه . كل هذا في الوقت الذي أخذت الأجساد فيه تتحلل : كان **مورفي** نشطاً الى حد ما ، لكن **وات** عاجز ، أما **مولوى** فيحتاج في تنقله الى مكانز ، ثم الى دراجة .

تتكون **مولوى** من فترتين تمتد اولاهما من الربيع الى الشتاء ، ويقوم خلالها مولوى بالرحلة التي تنتهي به الى حجرة امه ، حيث تبدأ القصة في الماضي ، وتروى ثنائيهما بحث موران عن مولوى . يركب موران أيضاً دراجته ، وتزداد آلامه كلما ثبت أن بحثه لا يجدي ، وينتهي الى اليأس ايضاً . الذهاب الى الام ، العثور على الحجرة الاصلية ، الحجرة الام حيث تبدأ القصة ، ذلك هو الموضوع الحقيقي **مولوى** لكن ، لا يكاد مولوى ينتهي من رحلته حتى يذهب موران للبحث عنه ، ويسلك نفس الطريق ، ويقوم بنفس الرحلة ، ويتخطى نفس العقبات ، وينتهي الى نفس المرقأ ، ولا نفرك في النهاية بين مولوى وموران . كذلك ينتهي الكاتب الى الخلط بين الأزمنة المختلفة : « انتصف الليل الآن . يلسع المطر الزجاج بسيطاه ، لم ينتصف الليل بعد ، لا يسقط المطر » .

تنتهي مولوى عندما يبلغ مولوى وموران حجرة الام . وتبدأ **مالقون يموت** حيث انتهت **مولوى** . ينتظر مالون في حجرته . لم يبق له الا الكلام ، والمزلة ، والجمود . حتى وجوده أصبح

مشكوكاً فيه . أما عالمه الضيق فيقتصر على الأشياء ، والحجرة التي يسكن فيها . لم يكتف ببيكيتس بهذا ، بل بلغ بالكلام نقطة اللامودة . فالشخصية هنا في سبيلها الى الاختصار على الموت فقط .

ينتظر مالون الموت ، ولكن يتغلب على الملل ، يروي لنفسه قصصاً تافهة يخلط بينها ، ويتغلب نظامها :

« كنت احدث اذن من الهوى البسيط ، واوشك ان اقول ، على ما اظن ، انه يستحسن ان اكتفى به بدلاً من الاسترسال في تلك الحكايات التي قد تجعل المرء يموت وهو واقف لفرط الحياة أو فرط الموت . هذا اذا كان الأمر متعلقاً بذلك ، واعتقد انه كذلك ، لأنه لم يتعلق أبداً بأي شيء آخر ، فيما اذكر . لكنني قد اعجز عن ان اقول الآن ما هو الموضوع بالضبط . الحياة والموت ، كلمتان مبهمتان . لا بد أنه كان لي رأي في هذا الشأن ، عندما بدأت والا لما بدأت ، والتزمت الهدوء ، واستسلمت للملل ، ولعبت بالمخاريط والاسطوانات مثلاً . . . لكن فكرتي البسيطة خرجت من رأسي . لا بأس ، خطرت لي فكرة أخرى توأ . ربما كانت نفس الفكرة . فكثيراً ما تتشابه الأفكار ، عندما نعرفها . الميلاد ، تلك هي فكرتي الآن ، أي العيش فترة تكفي لمعرفة غاز الكربون ، ثم الشكر . لطالما حلمت بها في الواقع . حبال كثيرة ، ولا سهم واحد ، أبداً . لا حاجة الى الذاكرة . نعم ، أنا الآن جنين عجوز ، عاجز ، شائب ، وأمي منهكة القوى ، أفسدها فماتت ، وسوف تلد عن طريق الفنغرينة . وربما اشترك أبي أيضاً في الحفل ، سائطلي مستهلاً بين العظام ، على الموم لن استعمل ، لا داعي . كم حتى اتور بهذه الطريقة ؟ لا ، فلنقلها ، ان اولد أبداً ، وبالتالي ، لن اموت أبداً ، هذا أفضل . . . ومع ذلك ، يخيل إلي أني ولدت ، وأنني عشت طويلاً ، والتقيت بجاكسون ، وهمت على وجهي في المدن ، والغابات ، والصحارى ، وأنني عشت طويلاً على شواطئ البحار ، باكياً ، أمام الجزر وأشباه الجزر ، حيث كانت تتلأأ ، ليلاً ، أنوار البشر الصغيرة الصفراء ، وتشتعل طوال الليل النيران البيضاء العظيمة أو النيران ذات الألوان الزاهية التي كانت تأتي الى الكهوف التي سعدت فيها وأنا نائم على الرمال ، في ظل الصخور ، في راحة الأمشاب والصخرة المبلة ، اسمع صوت الريح ، وتلسمني الأمواج بالزبد ، أو تتنهذ على الشاطئ ولا تكاد تخدش الزلط . لا ، لست سعيداً ، أبداً ، لكنني أتمنى ألا ينتهي الليل أبداً ، والا يعود اليوم الذي يجعل البشر يقولون : هيا ، الحياة تعفي ، لا بد من الاستفادة منها . على كل ، لا يهم ان اولد أم لا ، ان أعيش أم لا ، ان اموت أم أحضر . فقط ، سأفعل ما فعلته دائماً ، ما دمت أجعل ما أفعله ، ومن أنا ، ومن أين أنا ، وما اذا كنت أم لا ، سأحاول أن أجيد ، مهما قلت ، مخلوقاً صغيراً على شاكلتي ، أحمله بين ذراعي . وإذا وجدت انه ناقص أو أنه كثير التشبه بي ، سأكله ، ثم أصير وحيداً شقياً ، فترة ، لا أدري ما هي صلاتي ولن أصلي » .

وفي ما لا يسمى ، يتم التحول ، يتحول الإنسان الى صوت ، صوت الراوي الذي يختلط هنا بالؤلف ، ويتم هذا الأخير نفسه بالكلام لإخفاء قصته الخاصة ، بينما هي الوحيدة التي تستحق الرواية ، عرف « الأنا » في ما لا يسمى ماضي الشخصيات التي سبقتها في الروايات الأخرى ، لكنه راض لأنه ارتاح ، أخيراً ، ويحاول الراوي أن يسمى نفسه مرتين : « أولاً ماهود ، ثم وورم . يحاكى صاحب الاسم الأول الاحتفالات البسيطة التي تزخر بها الحياة اليومية ، بينما

يحاول صاحب الاسم الثانى تسمية الأشياء بأسمائها . لكن عبثاً يحاول . ولا يبقى الا الكلام . يهدم نفسه في النهاية ، ويقف مكانك مر ، ويعيد نفسه ، وينهار ، ويزل . ويحترق كل شيء او يكاد .

لكن بيكيت لم يقف عند هذا الحد ، بل بلغ بتهور الكلام مداه . ففى كيف Comment c'est? (١٩٦١) يتحول الانسان الى كائن بدائى ، يختلط بالوحل الذى يجر نفسه فيه ، ولا يأتى اليه العالم الا بأصوات غامضة لا معنى لها ، ولا ينطق هو أيضاً الا بكلمات مفككة ، مجرد أصوات . . . ها هو ذا الصوت يحاول في الجزء الثالث ان يثبت دقائق من وجود لم يعد سوى مجموعة من الانفاس :

« كيس أخيراً . لون الوحل في الوحل . قل بسرعة انه كيس بلون الوسط . لقد اتخذ هذا اللون ، كان له دائماً هذا اللون ام ذاك ، لا تبحث عن شيء آخر . وهل يمكن أن يكون شيء آخر اشياء كثيرة . قل كيس (Sec) . أول كلمة قديمة جاءت حرف (C) في نهايتها لا تبحث عن كلمات اخرى . قد ينمحي كل شيء . كيس سيسير ، كل شيء على ما يرام . الكلمة الشيء في هذه الأشياء الممكنة في هذا العالم لا يحتمل الا قليلاً ، نعم عالم هل يمتنى المرء اكثر من هذا . شيء ممكن فلتز شيئاً ممكنًا وتسمه فلتسمه ومرة كفى راحة ساعود مجبراً ذات يوم .

كف من اللهث . قل ماذا تسمع وترى . ذراع بلون الوحل يخرج من الكيس بسرعة . قل ذراع ، ثم آخر ، قل ذراع آخر ، فلتزه مشدوداً ممدوداً كانه قصير بحيث لا يصل . أضف هذه المرة يداً وأصابع ممدودة مفرودة وأظافر وحشية قل انظر الى كل هذا .

جسد ؟ ما الأهمية ؟ قل جسد و لترجسداً ظهره كله أبيض اصلاً . بضع بقع ظلت فاتحة اللون . لون الشعر الرمادى لا زال ينبت بما فيه الكفاية . رأس ؟ قل رأس . اذا رايت رأساً رايت كل شيء . كل ما يمكن كيس زاد ، جسد باكملة حي . نعم يحيى كف من اللهث فلتكف عن اللهث عشر ثوان خمس عشرة ثانية ، اسمع هذا النفس دليل الحياة اسمعه ، قل قل اسمعه حسن فليزدد اللهث .

هذا كل ما في الأمر ان اسمع شيئاً بعد ذلك لن أرى شيئاً بعد ذلك اذا كان لا بد لكى انتهى من الأمر من بضع كلمات قديمة . لا بد من كلمات اخرى أحدث . قليل من أيام « يوم » . الجزء الثانى . انتهت هذه الكلمات . لم تكن أبداً ، لكنها قديمة . زمان هائل هذا الصوت ، هذه الأصوات ، كان كل الرياح تحملها لكن ما من نفس واحد . زمان قديم آخر أحدث قليلاً . كف عن اللهث فلتنثه عشر ثوان خمس عشرة ثانية ، بضع كلمات قديمة من هنا وهناك أضف بعضها الى البعض الآخر كقول جملاً .

بضع صور قديمة هي هي دائماً لم يعد هناك لون أزرق انتهى الأزرق لم يكن أبداً الكيس الدرعاان الجسد الوحل الشعر الأسود الأظافر كل ما يحيى كل هذا .

صوتى اذا شئت أخيراً عاد . صوت عائد أخيراً فى ففى ، ففى اذا شئت صوت . أخيراً في الظلام الوحل لا يمكن تخيل هذه اللحظات . . . »

قطع بيكيت صلتهم نهائياً بالرواية التقليدية -وهنا نلمس تأثير الحرب عليه بوضوح- وابتعدت رواياته عن الرواية، واقتريت من السرد على طريقة كافكا، واستبدلت بالأحداث المواقف.

بدا بيكيت بفكرة «السمي» ثم انتقل إلى فكرة الهيام على الوجه، ومنها إلى الانتظار أو الاحتضار أو حتى الموت، ولا يعرف أبطاله ما إذا كان هذا الآخر قد جاء أم لا. في الوقت نفسه، أخذت الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية تصيق شيئاً فشيئاً: رأينا أولاً الرمال والشاطئ في مولوى، ثم كانت الحجرة، وكان السرير... الخ، والشخصية ذاتها ظلت تتشوه جسمانياً: مرضت، ثم أصبحت ذات عاهة ثم شلت، ثم تحولت إلى حطام بشري، ثم إلى راس، ثم إلى... كما أصبح الخيال شيئاً فشيئاً الموضوع الحقيقي لهذه الروايات. لكن صوت المتكلم ينفيه ويرفضه، ويرغب في الحديث عن الشيء الوحيد الهام في نظره، ألا وهو موقف الإنسان في مواجهة الموت. ذلك لأن الكلام هو المخرج الوحيد، وأن لم يكن كذلك، لأن المخلوقات التي التي بها في عالم بيكيت، رغم إرادتها، مجبرة عليه على كل حال. وسواء كانت الشخصية تحتضر، أو كانت قد ماتت، لا يبقى لها إلا «رواية الحكايات». وعندئذ تتكلم عن يؤسسها وميلادها، ووجودها الثالث، واحتضارها. أحياناً، تنتهي الرواية بصوت -مالون يموت- وأحياناً يزداد الأمر هولاً، فلا يأتى الموت.

تصور روايات بيكيت حركة معينة تنقلنا من الكلمة إلى الصمت ومن الحياة إلى الموت وبين هاتين القطعتين، تنتقل من الانسانية العادية إلى اللا انسانية، مارين بكافة ألوان الانحطاط التي يمكن أن يعرفها البشر. وفي النهاية، لا يبقى إلا الصمم.

سؤال آخر: هل تعتبر روايات بيكيت ثورة على الإنسان والعالم؟ بلا شك، فليها يغدد العالم مظاهره شيئاً فشيئاً، ويتحول إلى ذنونة منزلة في المكان مجردة من الزمان، تسبح في ضوء حالي. أما ساكن هذا العالم فانسان عاجز، غالباً ما يكون أصم أو أكم أو أعمى، وسرعان ما يتحول إلى مجرد كائن، إلى أسطورة للكينونة.

والكلام هند بيكيت على شاكلة هذا العالم وهذا الإنسان. يصبح هذا الخلاق الأعظم هاملاً هداماً. يعترض بيكيت على الكلمات التي تتساقط في خلوها من المعنى ويصحب هذا الاعتراض اعتراض على المؤلفات ذاتها، إذ يحكم على أبطال بيكيت بالكلام بحيث يشغلون بنفسي ما أكدوه تو. ويقولون «لا» و«نعم» في آن واحد. وإذا لم يكن من الكلام بد، فليتكلم المرء لكي لا يقول شيئاً على الأقل. وقد نظن أن بيكيت لم يقل شيئاً، لكن ما من كلمة تبدو لنا جوهرية كلمته.

★ ★ ★

(٣)

«الرواية الجديدة» لحظة من تاريخ الأدب الروائي أكثر منها حركة أدبية. ففي ما بين ١٩٣٥ و ١٩٥٨، ظهر روائيون جدد أحس النقاد بأهميتهم، وحاولوا جمعهم تحت اسم مشترك. أطلقوا عليهم في بادئ الأمر اسم «روائي منتصف الليل» (Romanciers de Minuit) نسبة إلى

دار النشر التي تولت نشر جزء أو كل من مؤلفاتهم . ثم سسوهوم « مدرسة النظر
« École du regard » ، وفي النهاية ، صارت الفلسفة لعبارة « الرواية الجديدة » .

أنها عبارة خاطئة إذن ، مادامت لا تدل على مدرسة أو جماعة بعينها ، لكنها أكدت ،
على الأقل ، رغبة أشرت فيها هؤلاء الكتاب ، رغبة في البحث والتجديد . ولقد بدأ هذا البحث
جديداً بالقدر الذي عاصر به بحث الرواية التقليدية .

قرر كل من ميشيل بيتور M. Butor ، وآلان روب - جريسيه A. Robbe-Grillet
ونابالي سارراوت N. Sarraute أن الرواية التقليدية تحتضر ، بادئين من بعض الأعمال
المتفرقة التي حاولت تلقائياً أن تعبر عن رؤيا أخرى للعالم ، واتخذوا ذات المواقف من
الرواية التقليدية ، ومبرروا عن ذات النوايا ، والتقت أبحاثهم عند نقطة واحدة . وسرعان
ما اختلط عندهم الوعى بمدى ملائمة الأشكال الموروثة للتعبير عن واقع قد تغير ، والرغبة في
مواصلة تحول الأشكال الكامنة عند أسلافهم ، ومنح الرواية قوانين خاصة لا تضطرها إلى
مواجهة الواقع . ويمكن أن نقول من وجهة النظر هذه أنهم من دعاة الشكل Formalistes .

نلمس بين الروائيين الجدد قرابة قال عنها أحد النقاد أنها « سلبية » . فهم لا يشتركون في
الهدف ، لكنهم يشتركون في الرفض . وأول العناصر المرفوضة وأهمها : الشخصية والقصة .
أكد روب - جرييه ذلك ، وأن كان محور رواياته دائماً حادثة : يحدث شيء ما لشخص ما . بعبارة
أدق ، يرفض الروائيون الجدد فكرة معينة عن الشخصية والقصة . وإذا كانوا قد لجأوا إلى
هذين المصطلحين ، فلأن النقد التقليدي عودنا على أن نرى فيهما أساس السرد . ويعنى روب - جرييه
وأصدقاؤه أن الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ترتبط بمصر الإنسان ورؤياه الاجتماعية ،
وأن هذه الرؤيا التي خلفها بلزك Balzac ودواثيو القرن التاسع عشر قد صارت قديمة
بالبية . لكن كيف يتم التخلص من الشخصية هنا ، اختلفت الآراء والاتجاهات ، توجد ، في
الواقع ، طريقتان للتخلص منها : تلخص الطريقة الأولى في استبعادها بكل بساطة . أما
الثانية ، فتطالبها بالتهام نفسها . واختار روب - جرييه الطريقة الأولى ، بينما اتجه بيكيت إلى
الطريقة الثانية كما رأينا . في الحالة الأولى ، يكسب العالم الخارجى ما يفقده الإنسان من أهمية ،
ويصبح عالماً جامداً ، قاسياً ، لا ينفذ إليه أحد ، عالم يكتفى الإنسان بالنظر إليه ، والأشياء فيه
ليست ملكاً للشخصيات ، بل العكس صحيح . أما في الحالة الثانية ، فيتحطم العالم الخارجى ،
ويصبح ذريعة للوعى ولا يجد ما يرتكن إليه ، لا في الخارج ولا في الداخل ، ويجر في سقطته تلك
الشخصية التي أصبحت عاجزة عن تحديد موقعها منه .

وخضعت القصة لتحول مماثل ، فجعل منها الروائيون مجرد حادثة فقدت السند الذي
كانت تجده في نوايا المؤلف فيما مضى . وقد تختفى تماماً مثلما في رواية روب - جرييه القوية
Le fabreite ، أو تصبح حركة خالصة أو اكتشافاً بطيئاً لعالم يستيقظ من غفوته .
على سبيل المثال ، تتطور رواية كلود سيمون C. Simon الريح Le Vent وفقاً لحادثة من الطراز
التقليدى ، ينفخها المؤلف في كل صفحة ، لأن غايته الأساسية بناء روايته ابتداء من هذا النفى
وبناء عليه .

ويترب على رفض الشخصية والقصة ورفض القيم السيكلوجية ، وأخلاقية ، والأيدولوجية . فلقد تخلص الروائيون الجدد من أخلاقيات الأسس وأيدولوجياته ، ماركسية كانت أو مسيحية أو لادينية ، وخلصوا الإنسان من كافة القيم ، أخلاقية كانت أو اجتماعية أو فلسفية ، خلاصه من القناع الذى لبسه إياه الروائيون حتى القرن العشرين . واستبدلوا بكل هذا قيمتين أساسيتين هما الصراحة والألمعقول . لم تعد هناك موضوعات مباحة وأخرى محرمة ، لم تعد هناك موضوعات لائقة وأخرى غير لائقة . الإنسان في « الرواية الجديدة » يتحدث بصراحة عن كل شيء : الدين والسياسية ، والسلطة والأخلاق والخجل وأسرار الدولة والعائلة . لم تعد هناك حصون منيعة لا يدخل الكاتب الروائي إليها .

تعمل « الرواية الجديدة » على إحياء أصالة الوجود الفردي ، في حين كانت تعتمد الأساليب القديمة إلى وصف تصرفات الشخصية وتفسير طباعها ، ومن ثم لم يكن ليتسنى لها تصوير تجربة الإنسان الحقة . كانت الرواية القديمة تضيء على الحياة الداخلية تماسكا ووضوحاً يتنايان مع الواقع ، أما الرواية الجديدة فتتميز برغبتها في النظام . وهي لا تشعر أن هناك سبباً أوجدها إلا إذا فرضت أسلوباً معيناً على واقع غير منظم أساساً . وبدلاً من أن تحاكي الواقع تناقسه وتعمل على الهرب من نقله كما هو ، إما كان اللرب الذى تدير فيه . وما يظنه فأرؤها أنه إخلال بالنظام والوضوح ، ماهر إلا النظام والوضوح بعينه . هكذا يفهم الروائيون الجدد التصوير الحقيقي للواقع ، ويتسم تصوير الواقع من حيث الشكل بالبساطة والموضوعية في النظرة واللمحة ، ولا يتدخل المؤلف في السرد مباشرة ، ولا يقدم رؤياً مباشرة للعالم ، بل يحاول أن يوحد بينها وبين مادة الرواية ذاتها . ولا تعنى كلمة الموضوعية هنا أن الكاتب الروائي ينظر إلى شخصياته من زاوية تباعد بينه وبينها كما كان يفعل الروائيون في الماضي ، بل تعنى أن الكاتب يحاول أن يكون الشخصية ذاتها ، وأن يتحد معها ذاتياً ، وأن يحو دوره بأزائها كمؤلف يوجهها كما يشاء .

وكما أشاعت الرواية الجديدة الاضطراب في العلاقة بين القارئ والكاتب ، اختفت الثقة السلبية القائمة على الاتحاد الذاتي التي كانت تربط القارئ بالشخصية الروائية ، وحل محلها موقف انتقادي خلاق . لم يعد على القارئ أن يتحد مع الكاتب الروائي ويتابع بحثه . **تقول ناتالي ساروت في هذا الصدد :** « إذا أراد القارئ أن يحدد ماهية الشخصيات فعليه بالتعرف عليها في الحال ، من الداخل ، شأنه شأن المؤلف تماماً ، من طريق علامات لا تتكشف له إلا إذا تخلى عن عاداته المريحة ، وغاص فيها بعيداً كما ينوص فيها المؤلف ، وجعل من رؤيا هذا الأخير رؤياً ؛ هذا بدلاً من الاسترشاد بالعلامات التي تقدمها مآدات الحياة اليومية لكسلة ومجته » . **ويقول روب - جرييه :** « بدلاً من أن يهمل المؤلف القارئ ، يصرح اليوم بحاجته المطلقة إلى عونه الفعل ، الواسع ، الخلاق . لم يعد يطالبه بتقبل عالم مكتمل ، جاهز ، ملآن ، مقفل على نفسه ، بل يطالبه بالمشاركة في عملية الإبداع ، والخلق الفني ، وإذ يخلق العمل الفني بدوره ، يخلق العالم ، وتعلم كيف يخلق حياته الخاصة : **إما بيتور فيقول :** « في البداية وجد « النحو grammar » ، وعلى المرء أن يتعلمه ، ويتعلم القراءة في الصفحات الأولى » .

يرتبط هذا الدور الإيجابي للفعل المطالب به القارئ بقضية الفهم والتفسير مباشرة ، وطالما قيل عن الرواية الجديدة أنها غامضة بحيث يتعذر فهمها أو يستحيل . ننظر إلى القضية من وجهة نظر المؤلف أولاً تحولت « **الرواية الجديدة** » شيئاً فشيئاً إلى موضوع للبحث — كما قلنا —

لاموضوع للفهم . اعتاد الروائيون في الماضي سرد قصة تبدو وكأنها جزء متجمد من الزمان . لذا لجأوا الى الفعل الماضي ، لا المضارع . بينما تروى لنا « الرواية الجديدة » قصة في سبيلها الى الحدث ، وتبنى أحداثها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلاً يبحث عن ذاته وتكتمل صورته كلما استطرد في الحديث . ومن ثم كان التجاؤها الى الفعل المضارع ، فالكاتب الروائي الجديد لا يكتب وفقاً لخطه وضعها سلفاً ، بل يسلم نفسه لروايته ، يلعبها تهديه وترشده ، وتعلمه ما لا يعلمه من نفسه ، وتعلم عليه موضوعها وطريقة تناوله لهذا الموضوع . وعندما يمسك بالقلم ، لا يعلم شيئاً من جوهر العالم الذي يصوره ، بل يعمل على التواجد معه والعيش على أبقاعه . أما وجهة نظر القارئ ، فلا تعني كلمة الفهم شيئاً ، فالكاتب الروائي الجديد لا يطلب من القارئ أن يفهم شيئاً . ولا ينحو نحو بلزك أوفلوبير أو دستوفسكي ، فيقدم للقارئ مادة هضمت سلفاً . بل يعتبر المشاركة مهمة القارئ الأولى ، مشاركة الشخصية تجربتها وحركاتها ، وتصرفاتها ، تماماً كما فعل المؤلف نفسه . وسواء صور الكاتب الواقع أو الأشياء ، أو لجأ الى المونولوج الداخلي ، يضطر القارئ أن يستكشف ما وراء الكلمات أو الوصف الموضوعي من أبعاد ومعمان .



حاولنا أن نرسم حدود «الرواية الجديدة» ، لكن هذه الحدود لا يمكن أن تكون حدوداً ثابتة بأى حال من الأحوال ، « فالرواية الجديدة » تختلف من كاتب الى آخر ، وتتطور باستمرار « من كتاب الى آخر ، وسرعان ما سلك الروائيون الجدد سبلاً تختلف كل الاختلاف عن تلك التي ساروا فيها عام ١٩٥٥ . فالعالم الذهني الذي يصورونه (الآن) هو عالم الفنان البدع فقط ، والرواية اختفت ، وحلت محلها أشكال أكثر انشاعاً ومرونة ، وأقرب الى القصيدة ، وسيطرت قصة الكاتب والكتابة ، شيئاً فشيئاً ، على الأعمال الروائية الحديثة . وهكذا تنسج « الرواية الجديدة » الى ذلك « الكتاب الجديد » الذي تحدث عنه ميشيل بيتور .

ميشيل بيتور والان روب - جرييه وناتالي ساروت ، ثلاثة أسماء يعتبر أصحابها من أبرز الروائيين الجدد . وسوف نواصل حديثنا عن الرواية الجديدة من خلال مؤلفات اثنين منهم .

يتسم بناء الرواية عند بيتور بالاستمرار *discontinuité* ، ويظل هيكلها ظاهراً يرى ، بل يعمل الى أن يصبح موضوع الرواية الحقيقي . ولا يتمتع هذا الهيكل بطابع مبتكر ، خاص ، مادام الكاتب يأخذه في أغلب الأحيان مما يعيش فيه : عمارة بطايقها العديدة ، دليل سكة حديد ، رسم مبنى ، الخ . . وسرعان ما يتضح لن يقرأ روايات بيتور أن لدى هذا الأخير شيئاً يقوله عن العالم والعصر الذي يعيش فيها . يقول بيتور ان في روايته **ممر ميلانو** *Passage de Milan* (١٩٥٤) أدانة ضمنية لطريقة الحياة في إحدى الممارات الباريسية في الخمسينيات . لكن هذا لا يعني أن على الكاتب الروائي أن يقترح حلاً ، بل عليه أن يوقظ وعينا ، بالبحث الشكلي : « يلعب البحث عن بعض الأشكال الروائية الجديدة دوراً ثلاثياً بالنسبة لومينا بالواقع : التثديد ، الاكتشاف ، والتكيف » .

أراد بيتور أن يجدد الرواية ، وصيّد جُلّ اهتمامه على العالم الموضوعي . لم يؤمن بالدراسة النفسية ، بل بآمن بالشخصيات وعلاقتها بالعالم ، لأنه رأى أن هذا العالم هو الذي نغير ، خاصة

فيما يتعلق بعنصرين أساسيين : الزمان والمكان . ولا يرى بيتور ، على عكس أقرانه ، أن التخلّص من الزمان أمر سهّل ، سواء أفسّح الكاتب الاضطراب فيه أم استبدله بزمان جلد لا يتحرك كما فعل روب - جرييه في **الفترة** ، الزمان حقيقة لا بد من اكتسابها دائماً ، وإعادة بنائها دائماً . فضلاً عن أن قيمته لا تقتصر على احتواء الرواية ، فهو جزء من نسيج كيائنا الذي يظهر ، من خلاله ، في علاقة جدلية قد يكون طرفها الآخر ظهور الزمان من خلالنا . ويعمل بيتور على التعبير عن هذا المركب « كيان - زمان » من طريق التحليل ورسم التفاصيل رسماً دقيقاً .

يستمتع بيتور الباحث ، فيما يبدو ، بحيرة الجمهور ، فلا يكاد يستكمل شكلاً حتى يجعل منه نقطة انطلاق بحث جديد ، ولقد مر هذا البحث ، حتى الآن ، بمراحل ثلاث : تنتهى الأولى عند التعبير *La Modification* (١٩٥٧) ، وتمثل الثانية في *Degrés* (١٩٦٧) وبدأ الثالثة بالكتب التي كتبها بيتور بعد ذلك .

وحتى عام ١٩٥٧ ، كان بيتور يقتفى السريروست ، وعهد أولاً الى تحرير صنع الكتاب ، في النص : الأحداث تحقيق ، والكتاب عرض لمجاه في هذا التحقيق . ويتعلق الأمر ، في آن واحد ، بعرض العالم ، وإدخال شيء من النظام في ذلك العرض . واذ يفعل الكاتب ، يدخل شيئاً من النظام في نفسه هو ، ذلك لأن الكتابة خلاص . **يقول بيتور في هذا الصدد : « أنا أكتب لكى اعطى حياتي عموداً فكرياً »** . ويتحول البطل الى راو عندما يفهم أو يحاول أن يفهم . وهكذا تنتمى روايات هذه المرحلة الى البحث عن الزمان الضائع والرواية البوليسية في آن واحد ، لكنها تختلف عنهم من حيث الشكل الخارجى . لا يهتم بيتور بالنتيجة ، بل بمحاولة الإيضاح وإعادة البناء . والقارئ ، اذ يقتفى اثر الراوى - المحقق ، يجد نفسه في المكان الممدد الذي تستمر فيه الحياة - عمارة ، قطار الخ .. بينما يجرى التحقيق ، ويتم ذلك من طريق الواقعة ، والحركة ، والحديث ، لا التحليل النفسى . ويضاف الى تعقيد المكان تعقيد الزمان الذي يعمى : ينتج القرار النهائى من الماضى ، ويفتح الباب للمستقبل . ولا بد أن يقابل جهد البطل جهد بطله القارئ ، ذلك الذى خاطبه الكاتب أحياناً مباشرة كما فعل في **التعبير** .

ويؤكد هذا الخلط بين الشخصية والقارئ المشاركة الإيجابية التى يطلب بها الروائى قارئه . لا ينبغى أن تكون الرواية هرباً من الواقع ، بل بحثاً . ولا يمكن جمالها في نسيقها ككل ، بل في موسيقى كل فقرة منها على حدة ، ومن ثم ، تتخذ الجملة أشكالاً مختلفة : عادية ، مرنة ، طويلة . لدرجة ظلت النظر ، وأحياناً تحول الى فقرات أشبه بفقرات القصيدة . وتذكر **بهذه المناسبة مقالة بيتور عن الشعر : « لم أكتب قصيدة واحدة ، منذ أن بدأت أولى رواياتي ... لأنى احسست أن الرواية ، في أكمل أشكالها ، قادرة على تلقى ميراث الشعر القديم »** . هذا وتجبر القراءة قارئاً تمكن القارئ من استخلاص الشكل ، وفهم معناه . ولا يمكن فهم المفارقة الفردية عند بيتور إلا من خلال خلفية ثقافية ، ودينية ، بل أسطورية ، تعين الشخصيات ، وتصور سلوكها سلفاً .

صور بيتور في الروايات الثلاث التى تمثل هذه المرحلة بعض الأفراد أولاً ، ثم الجماعات التى تعيش فيها ، بمعتقداتها ، وعاداتها ، ولفتها .

يبدو أولاً مهر ميلانسو وكانها رواية إجماعية *unanimiste* كما يقول الناقد اليريس R.M. Albérés . فهى تصور الحياة داخل إحدى العمارات الباريسية فيما بين السادسة

مساء وآخر ساعات الليل . ونرى في كل طابق عدة عائلات تعيش في وقت واحد وتتقابل على السلام ؛ ولو عمدنا الى قطع العمارة قطعاً افقياً ، لرأينا كل عائلة في خالتها . وتنشأ علاقات بين الخانات المختلفة . ينزل رجل يعيش في الطابق السادس لتناول العشاء عند عماته في الطابق الثاني ، وذلك بعد ان يقوم بزيارة لأحدى العائلات في الطابق الرابع . وفي فترة السهرة ، يجتمع جزء من سكان الطابق الخامس ليحتفوا بعيد ميلاد إحدى الفتيات ؛ لكن السهرة تنتهي بامانة ، اذ تروح المحتفى بها ضحية « حادثة » . تشبه هذه الرواية لوحات بول كلي P. Klee المسماة تكسوين Composition . ويوحى المؤلف نفسه بهذه المقارنة بوضعه ، في الطابق الخامس ، رسماً يعمل في لوحة ضخمة أشبه بلوحة شطرنج تتحرك عليها بعض التماثيل الصغيرة ؛ أكثر من هذا ، يحاول الرسام - في هذه الرؤية المجردة للعب الشطرنج - ان يحاكي لوحة مصرية قديمة في سقارة ، ترى فيها الصور وقد وضع بعضها فوق البعض الآخر ، وانتقل بعضها من طابق الى آخر ؛ هكذا اوجت اقامة بينور في مصر بهذا التكسوين الاجامى لأحدى العمارات الباريسية .

ونلاحظ ان لعنوان هذه الرواية معنى رمزياً ، بل اسطورياً . يدل « الممر » أولاً على المنطقة الجغرافية التي يقع فيها . لكنه أيضاً « طر الطائر الاسطوري الذي ينبىء ظله بما سيحدث في حدود هذا الزمان وهذا المكان » ؛ والقراءة تعطى كلمة (الممر) معنى آخر : الانتقال ، أو المرور من سن المراهقة الى سن الرجولة . وفي النهاية يتضح المعنى الاساسى للكلمة ، ونفهم ان « الممر » اكتمال الرواية نفسها اكتمالاً فمثلاً .

في قضاء الوقت L'Emploi du temps (١٩٥٦) اختار بيتور الموضوع الآتي : وصول شاب فرنسى الى مدينة مجهولة ، منشستر ، لايصفها الكاتب ، لان الكتاب لايشتمل على أية رؤيا موضوعية لها ، بل يتألف من مجموع الصور المتتالية ، الجزئية ، المبهمة ، التي تتكون عنها لدى جاك ريفيل - البطل - انشاء اقامته فيها ؛ ولانشهد فيه صراعاً بين الانسان والعالم ، بل صراعاً بين صور مناقضة تتكون لدى انسان ما عن العالم ، ويمكن ان نقول ان موضوع هذه الرواية اكتشاف إحدى المدن وهيام رجل على وجهه في عالم متمدين حديث أشبه بالمتاهة ، ان ينتهي من اكتشافه أبداً . هكذا تصبح المدينة موضوع الكتاب ، ولاقتصر على ان تكون اطاراً أو ديكوراً له (٥) .

جاك ريفيل موظف في بنك يصل في ليلة من ليالي الخريف الى منشستر ، حاملاً حقيبة ثقيله اكترت بها . عثاً بحث عن فندق ، سامات طوالاً ، في الميادين الثلاثة المتشابهة التي تحيط بالمحطات الثلاث المتشابهة في تلك المدينة المجهولة . وعندما يتسلم عمله بعد أيام في البنك الذي يتدرب فيه ، ويعثر على « بنسيون » يقدم فيه ، يجد فسحة من الوقت يجعله يفكر في « اكتشاف » المدينة التي تبدو له كالغابة . فينسى خريطة . ويجوب أحياء المدينة وينتزه فيها . وهنا يمارس السحر سلطانه متمثلاً في اكتشاف عالم مجهول . ويلكرنا هذا « بتيمة » المتاهة (٦)

(٥) نجد هذه « التيمة » في الرواية الجديدة كلها : الانسان الهائم على وجهه في ليل لا نهاية له . نذكر ، على سبيل المثال هـ . في القصيدة ، دوالاس في الماحي Les Gommages (دوب - جريه) ، وبطل قصة مرجريت دورا هيوشيا ياجي . ونرجع هذه الصورة الى ١٩٥٢ .

(٦) في المتاهة Dans le Labyrinthe عنوان إحدى روايات آلان روب - جريه .

« والسعى » وراء الغفارة ؛ إلا أن السحر يتخذ هنا شكلاً بوليسياً ، مادام بيتور ينتمى إلى جيل « الرواية الجديدة » الذى استخدم أساليب الرواية البوليسية فى الأدب ؛ هكذا احتلت قلب الرواية أسطورة بوليسية حقة : إذ يحاول ريفيل اكتشاف المدينة الغامضة ، يشتري رواية بوليسية عنوانها **جريمة قتل فى بليستون** ، وسرعان ما يسترشد بها فى زيارته للمدينة ، وتعلمه كيف يعرّفها بطريقة مبتكرة . ينتهى ريفيل بالعثور على الأماكن التى تقع فيها أحداث الرواية البوليسية . ويدعو زملاؤه فى البنك إلى تناول العشاء فى المطعم الذى تناول فيه القاتل وضحيته العشاء فى الرواية . . . أكثر من هذا ، يكاد يتوصل إلى مؤلف الرواية الذى أخفى شخصيته تحت اسم مستعار . هكذا عمد بيتور إلى استخدام وسيلة مبتكرة : وضع رواية داخل الرواية ؛ يقرأ ريفيل فى منشستر ، بليستون رواية بوليسية هى بمثابة صورة رمزية للرواية التى يعيشها ويكتبها فى شكل يوميات . وهكذا يجعل بيتور الفترات المختلفة التى يعيشها ريفيل فى منشستر تتداخل وتتقابل ، كما سبق أن فعل بروسست عندما جعل أزمة الذاكرة والتجربة تتداخل وتتقابل . ونرى هنا كيف أضاف بيتور إلى الأسطورة البوليسية رؤياً زمنية لم يتوصل إليها أحد قبله بعد بروسست .

تعتبر **التفسير** (١٩٥٧) أشهر روايات بيتور . وتبدو لأول وهلة وكأنها رواية تقليدية تهتم بالدراسة النفسية ، وتعالج موضوعاً قديماً قدم الدهر : الزوج والزوجة ، والعشيق .

عندما كتب **فلوريس G. Flaubert** **مدام بوفارى Madame Bovary** كان قد فسر شخصيته أمثاً لبيتور ، ليستبعد التفسير المسبق . ولا يسلم لنا واقعاً لم يفسه . . . فحصب ، بل يعرف الرواية بالجهد الذى يجب بذله من أجل التفسير . وكثيراً ما طبق مفهومه هذا على الواقع الخارجى - فى الروايتين سالفى الذكر - ، لكنه لم يطبقه على ما يمكن أن يسمى « واقعاً داخلياً » إلا مرة واحدة فى **التفسير** . فى هذه الرواية ، يستسلم رجل للحلم ، ويفكر فى ماضيه ، وحاضره ، ومشروعه ، فى عربة من عربات الدرجة الثالثة ، خلال الاثنتين وعشرين ساعة التى تستغرقها الرحلة بين باريس وروما . تقوم هذه الرواية ، كسابقتها ، على وحدة المكان ، ظاهرياً . والمكان هنا مكان مغلق : عربة قطار يجوها الثقيل الخائف ؛ تبرز على هذه الخلفية الريبية ، أثناء الرحلة ، الصور التى تمر بذهن الرجل ، وذكرياته ، ومشروعه . وتصبح الرحلة ذاتها شاشة تظهر خلفها مستويات عدة من حياته : الماضى القريب ، وماضى أبعد ، وماضى سابق ، وعودة إلى الماضى القريب ، ومحاولة لتثبيت المستقبل . . . الخ . ويقول البيرس عن تفكير ليون دلون - هذا اسم البطل - فى القطارات شكل من أشكال تصريف الأفعال . لكن من هو ليون دلون ؟ أنه رجل فى الأربعين ، يدير مكتباً للالة الكاتبة ، ويملك شقة فى باريس ، وله زوجة برجوازية وثلاثة أطفال . وكثيراً ما يذهب إلى روما حيث يتلقى توجيهات الفرع الرئيسى للمكتب ويلتقى بمشيخته سيسيل التى تعمل سكرتيرة للملحق الميكرو الفرنسى وتحن إلى باريس . وإذا كان قد قطع تذكرة فى الدرجة الثالثة ، هذه المرة ، فذلك لأنه قرر السفر على نفقته الخاصة ، بصفة شخصية لا للعمل . فهو ذاهب إلى روما لى يتقن سيسيل بالحق به فى باريس ، وسيلطلب الطلاق من ناحيته هو . دلون محبوس فى القطار ؛ أما نحن ، فيحبسنا بيتور فى انكسار دلون ووميه ، مادامت الرواية كلها مكتوبة بصيغة المخاطب . هكذا يصبح كل قارئ ليون دلون . أما الرحلة ، فوقت ضائع يستغرقه التفكير ، أى التفسير .

يرى دلون بعين الخيال وصوله الى روما . وسرعان ما ينتقل الى ذكر آخر لقاء له مع سيسيل في روما ، قبل أن يتخذ قراره . ثم تجيء صور أخرى : الزهرة التي قرر بعدها أن يتخلى عن زوجته هنرييت ، ويطلب من سيسيل المجيء وأذكر زوجته ، يذكر الرحلة التي قام بها معها الى روما ، فيما مضى . وكان يظن أنه نسيها . هكذا التقي روما التي زارها مع سيسيل بروما التي سراها غداً مع سيسيل ، وروما التي اكتشفها مع هنرييت . وإذا تدخل الصور والرؤى ، تقع « أحداث » الرواية . ولناحظ أن البطل لا يناقش في دخيلة نفسه محاسن زوجته أو عشيقته ، بل يدع أحداث حياته الماضية تتفاصل وتوجد « الحل » . ولا يلبث أن يتضح شيئاً فشيئاً ، بعد « نزول الى الجحيم » دام قرابة عشرين ساعة . لقد تغير القرار الذي اتخذته في باريس : لن يرى سيسيل غداً ، بل يركب القطار العائد الى باريس ويعدل عن هجر زوجته .

ويدرك القارئ أن فترة التفكير الزائف التي مرت ليست رواية نفسية . ذلك أن دلون لا يفكر ابداً في أسباب أفعاله أو ودوافعها ، ولا في أسباب أفعال الآخرين ودوافعها . كل شيء يتم عن طريق الصور : صور الرحلات المتعاقبة التي قام بها الى روما ، ورؤى روما التي تختلط برؤى باريس . لقد أحب دلون روما التي زارها سراً مع سيسيل . وإذا كان لا بد من اكتشاف نفسى أثناء التفكير فما هو ذا : إذا انتقلت سيسيل الى باريس ، وصارت رفيقته ، فقدت سحرها ، ومن ثم تفقد روما سحرها أيضاً . وإذا كان هناك صراع ، فهو لا يدور بين « المشاعر والأهواء » بل بين الصور التي ترمز الى المدينتين . فضلاً عن أن سيسيل وهنرييت لا تعيشان في ومى دلون أماناً ، بل تظنان وجهين باهتين . يرتبط كل من حياة هذه الرواية ، وسحر الذكري والخيال بالمدينتين ، أى بالشخصيتين الرئيسيتين : روما وباريس . ولدون موزع بينهما في الواقع لا بين امرأتين ، فهو يجابه هنا واقعاً غامضاً جذاباً : روح المكان أو كما قال بيتور ، **عبقريّة المكان** .

وقبل أن تنتقل الى الحديث عن روايته « درجات » ، هاهى لى الصفحة الشهيرة التي يتم فيها « التغيير » :

« ها أنت قد عدت ، لا زال فكرك مليئاً بذلك الاضطراب الذى ظل يرداد منذ بدأ هذا القطار سيره في باريس ، في جسدك لدغات التعب ، وظلت ترددات حدة من ربع ساعة الى ربع ساعة ، وتدخلت في مجرى أفكارك بعنف متزايد ، وأقلقت نظرك كلما حاولت توجيهها الى شيء أو وجه ، ووجهتك بفتة الى إحدى مناطق ذكرياتك أو مشروعاتك التي تريد تجنبها بالذات ، مناطق تفتى وتضطرب ازاء اعادة تنظيم صورة نفسك وحياتك ، تلك التي في سبيلها الى أن تتم ، أن تتحدث بصناد دون تدخل لارادتك ، هذا التحول الغامض الذى لا تدرى منه إلا منطقة ضئيلة ، وتشعر أنت بذلك جيداً ، وتجهل الى حد كبير بدايته ونهايته ، وقد يتحتم عليك القيام شيء من الضوء عليه ، بما أن أصعب الدراسات وأدق أنواع الصبر لا يكفيان ثمناً لتراجع الظل قليلاً ، لنحك قدرأ أكبر من الحرية والتأثير على هذه الحتمية التي تسحقك حالياً في الليل ، هذا العمل العظيم المستمر فيك ، يهدم شخصيتك شيئاً فشيئاً ، هذا التغيير في الاضاءة والرؤيا ، دوران الوقائع والمعاني الناتج من تمسك والظروف ، الناتج من ذلك القرار الذى تخيلت أنه ملك لك ، من موقعك في فضاء السلوك

الإنساني ، دوران ينرجم إلى تعب هو بمثابة صوته ولهته ، ويدهنك بذلك العرق ، ويكاد يكون جافاً ، الذي يلمص ملابيك بجسديك ، ويثر فيك هذا الدوار وحيرة جهازك الهضمي والتنفس ، وهذا الضيق ، وهذا الضعف المفاجيء ، وهذا الترنج الذي يجعلك تستند إلى إطار الباب ، وتقل جفنيك ورأسك الذي يجعلك ، لا على الجلوس بمعنى الكلمة ، بل على الانهيار في مكانك ، دون أن تبذل أدنى جهد لإبعاد الكتاب الذي تركته فيه ، وتخرج الكتاب من تحت فخذيك بعناء ، وأنت تستند على الركن ، وقعد ساقيك بين سسافي الإيطالي المجوز الجالس أمامك ، وربما كان الوحيد الذي لا يزال يفتح عينيه ، ولا تستطيع أن تعرف ذلك وراء نظارته المستديرة التي تلمع وسط الظل الأزرق ، وتثنى ذقنك على رقبك ، وتداعبها بيدك لتتحسس اللحية التي نبتت فيها منذ هذا الصباح .

« عطشان ، وترغب هذا النبيذ الصافي الذي يلمع في الدوارق على الموائد الحديدية المطلية باللون الأحمر ، في الليل الذي تحفره جبال من اللببات الكهربائية التي تثر حولها أشراب الناموس ، وتجمع حولها حشد ظل يتزايد ليتحدث إليك ، وربما فهمته لو توقفت هذه الضجة ، لو خرج منه أحد ونطق بكلمات معينة .

« تقول بصوت عال أنا عطشان ، دون أن أسمع أحد ، وتعيد الكرة بصوت أعلى ، ويثر بهذه الصدمة موجة من الصمت تمتد حتى حدود الميدان تحت نوافذ البيوت العالية ، حيث تنظر إليك بعض الرؤوس ، تמיד الكرة ولا تتوصل إلى أن يفهمك أحد ، بينما هم يتشاورون ، ويتساءلون ، ويرددون قلقاً وشكاً .

« تشير بإصبعك إلى هذا الدورق ، وأحس أحدهم ، بكثير من التردد في حركاته ، أنه محط أنظار الجميع ، فعلاً كأساً إلى النصف ، وسكب قدراً من النبيذ على أصابعه ، وعلى أكماء قميصه ذي المربعات الزرقاء والبنفسجية ، ورفع في يده ، وجعلك تنظر إليه وهو يقلبه أمام إحدى اللببات ، وقدمه لك .

« انتابتك رغبة ، وقربت طرف شفتيك بجهد هائل ، وتوصلت أخيراً إلى رشف رشفة (عندئذ تحطم في فمك) ، ولغظت بعنف كبر الزجاج الحادة ، وهذا النبيذ البقيض الذي يحرق حلقك بعنف جعلك تصرخ ، وتلقى الكأس على إحدى الواجهات ، حيث حطمت الزجاج ، وأخلت بقعة ضخمة تنخر الجبس والطوب الأحمر .

« دلتك بيدك هذا الدقن الخشن ، الدهني ، القلر ، وفتحت عينيك ، وفحصت أصابعك في النور الأزرق .

« من ذا الذي أطفأ النور ؟ من الذي طلب إطفاء النور ؟ بينما كنت تجوب الممرات بحثاً عن عربة طعام كان لا بد أن تعرف تماماً أنها فصلت عن القطار في جنوه ، بحثاً عن سجانٍ كان يمكنها أن تسامعك على اليقظة ، على حمايتك من هذه الأحلام المأبئة التي تزيد اضطرابك ، بينما أنت في أشد الحاجة إلى النظر إلى الموقف بهدوء ولا مبالاة ، كما يمكن أن ينظر إليه أي شخص آخر .

« إذا كان من المؤكد الآن أنك لا تحب سيسيل حقاً إلا بالقدر الذى تمثل به ، بالنسبة لك ، وجه روما ، وصوتها ، ودعوتها ، أنك لا تحبها بدون روما وخارج روما ، أنك لا تحبها إلا بسبب روما ، لأنها كانت ولا زالت إلى حد كبير تلك التى أدخلتك إلى روما ، وكانت باب روما ، كما يقال عن مريم العذراء فى الأناشيد الكاثوليكية أنها باب السماء ، لا بد أن تعرف الأسباب التى تجعل لروما هذا السلطان عليك ، ولماذا لا يمتلك هذا السلطان قدراً كافياً من المثانة الموضوعية يمكن سيسيل من أن تكون سفيرته فى باريس ، عن وعى وإرادة ، ولماذا استطاعت هنرييت ، بالرغم من كل ما مثله مدينة المدائن حتماً بالنسبة لها ، أن تمتص حبك لها تمصيراً عما تأخذه عليك بالذات .

« وبما أن حبك لسيسيل قد دار أمام ناظريك ، ويظهر لك من الآن فصاعداً فى صورة أخرى ، ويتخذ معنى آخر ، فيجب أن تبحث الآن على مهل من الأساس والحجم الحقيقي لتلك الأسطورة المثقلة فى روما بالنسبة لك ، أساس هو بدايتها ونهايتها ، وجوانب ذلك الوجه الذى يظهر لك ، هذا الشيء الهائل ، ولتحاول أن تديره تحت ناظريك داخل الفضاء التساريخى ، لكى تحسن معرفتك لملاقته بسلوكك وقراراتك ، وسلوك قرارات المحيطين بك ، وتتحكم عيونهم وهيئاتهم وكلماتهم ، كما يتحكم صوتهم ، فى حركاتك ومشامرك ، لو استطعت مقاومة النوم وهذه الكوابيس التى تشن هجماتها عليك فى هذا النور الأزرق الذى يسلمك لتعبك ووحوشك .

« من ذا الذى طلب إطفاء النور ؟ من ذا الذى طلب هذه اللمبة الساهرة ؟ كان النور صلباً حارفاً ، لكن الأشياء التى كان يغيرها كان لها على الأقل سطح صلب يجعلك تشعر أنك تستطيع الاستناد إليه والتعلق به ، وحاولت أن تجعل منه سوراً يحميك من هذا التسرب ، هذا التشرخ ، هذا السؤال الذى يتسع وبذلك ، هذا التساؤل الممدى الذى يزيد من ارتجاف هذه الآلة الخارجية ، هذا الدرع المعدنى ولم تحدث أنت نفسك حتى الآن رفته وضعفه .

« بينما هذا اللون الأزرق الذى يظل معلقاً فى الهواء ويعطى الاحساس بأن لا بد من اختراقه للنظر ، هذا اللون الأزرق يسامده هذا الارتجاج المستمر ، وهذا الصوت ، وتلك الأنفاس ، تعيد أشياء لا ترى بوضوح ، بل أعيد تكوينها ابتداء من بعض العلامات بحيث تنظر إليك بالقدر الذى تنظر به إليها ، وتصيد أنت إلى هذا الرعب الهادئ ، إلى هذا الانفعال البدائى حيث يتأكد بقوة وتعال ، فوق إطلال كل هذه الأكاذيب ، حب الوجود والحق » .

أما **خروجات Degrés** (١٩٦٠) التى تمثل المرحلة الثانية من تطور بيتور ، فرواية أكثر طموحاً ، ويتعلق الأمر فيها بالحديث من حياة فصل بأكمله ، أثناء حصة أحد المدرسين . واتم المؤلف العملية فعلاً ، دون أن يابه بوحته الزمان والمكان ، وأحاطت فى آن واحد بالواحد وتلايين تلميذاً والأحد عشر مدرساً الذين يتكون منهم أحد الفصول وربط « الفضاء الدهنى » لدى هذه الشخصيات عن طريق الاتصالات الوثيقة التى تحفل بها الحياة اليومية ، وحاول أن يحدد موقع كل منهم من وهى الجماعة الجماعى . وزاد الأمر تعقيداً ، فأقام بين هذه الشخصيات علاقات عائلية تؤثر باستمرار على حياتها داخل الفصل . على سبيل المثال ، التلميذ بيير إبلير ، الذى بلغ

الخامسة عشرة ، ابن أخى الثنين من أساتذته . وهذه العلاقات المائلية هي التى جعلت مسيو فرنيه يقرر تنفيذ مشروع طالما حلم به : وصف فصله . وبدأه بالفعل مساء يوم ١٢ أكتوبر سنة ١٩٥٤ بعد انتهائه من درس روى فيه لتلاميذه اكتشاف أمريكا ليسرى منهم . هذا ويتحدث فرنيه بصيغة المتكلم ، بينما يلجأ زميله هنرى الى صيغة المخاطب ، ويتحدث التلميذ بير إيلر عن نفسه وعن زملائه بضمير الغائب . وهكذا صاد بيتور الى الوسيلة التى لجأ اليها في التغيير عندما خاطب القارئ مباشرة . واذا يعر القارئ « بدرجات » السرد المختلفة يتعرف على الأساتذة وتلاميذهم . لكن الراوى يموت أثناء أداء مهمته ويقرأ ابن أخيه ذات يوم النص الذى ضحى بحياته من أجله . وتكشف خاتمة الكتاب عن أن المعرفة التامة وهم ، وانها لا يمكن أن تتم الا « تدريجيا » ، هذا قبل أن يقول بيتور في كتبه اللاحقة ان كل معرفة تساوى تكوين الأشياء نفسها .

كانت درجات نقطة تحول في مؤلفات بيتور ، فهي نهاية الرواية بالمعنى التقليدي للكلمة ، ونهاية البطل الفردى وآخر خطوة حاسمة خطاها المؤلف قبل الانتقال الى الأشكال التى اتخذتها حركة Mobilo وشبكة جوية Réseau aérien (١٩٦٢) وسان ماركو San Marco و ٦٨١٠٠٠٠ لتر ماء في الثانية 6810000 litres d'eau par seconde (١٩٦٥) . كانت الرواية تحقيقاً في حين أن هذه المؤلفات وصف ودراسة بطلها روح كل مكان على حدة . وهكذا يدخل الجهد المطلوب من القارئ في نسج النص ، وعلى القارئ أن يبدأ العمل ، لأن هناك امكانيات عدة للقراءة . كما أن بيتور خطا في تركه مثلاً خطوط جديدة ، فانتقل من الاستشهاد بالنصوص الى « لصق » Collage النصوص الموجودة سلفاً بعضها ببعض . وهكذا ، أعاد النظر في مفهوم ما للإبداع الأدبي . . لم يعد الكاتب ذلك الإله القدير الذى يخلق فناً من لا شيء ، بل يقتصر دوره على اختيار عدد من العناصر الموجودة في النصوص وتنسيقها . وشيئاً فشيئاً ، وضع بيتور القارئ في وضع من يستمع الى مقطوعة موسيقية ، في الوقت الذى اخذت فيه كتاباته تتجه الى السمع ، لا البصر . فالكاتب الحديث في نظره هو الذى يعرف كيف يستخدم التكنيك الجديد .



أكثر ما يلفت النظر في روايات روب - جرييه ، الذى يرى فيه البعض رائد « للرواية الجديدة » ، الأهمية القصوى التى يوليها الكاتب لوصف الأشياء ، وعناصر الديكور ، والدقة المتناهية شبه العلمية التى يتسم بها ذلك الوصف . والنصوص التى جمعها روب - جرييه عام ١٩٦٢ في كتابه لحظات Instantanées أبطل دليل على هذا المنهج . بعض هذه النصوص مجرد رؤى خلت من الشخصيات . وأولها المانكان Le Mannequin وصف لحجرة كان يمكن ان يتولاها رسام أو مصور . واذا بقرا القارئ هذه النصوص ، يخيب امله لأن قراءاته الأخرى مودته على ظاهرة الانتظار : ينتهى بنا بلزك ، مهما أقال الوصف ، الى فهم الشخصية ، وانطلاق الأحداث . لكن ، ما من شيء كذلك هنا . تنتهى المانكان بالرفض ، وينتهى النص في اللحظة التى كان يجب ان ينتقل فيها الى الناس الذين يعيشون وسط الأشياء التى وصفها الكاتب . واذا نقرا هذه النصوص التى ترجع الى بداية حياة روب - جرييه الفنية ، تتبين لماذا قال عنه البعض انه « كاتب الأشياء » الذى حذف الإنسان من

مؤلفاته . ولكن الوصف يبدو هندسياً بارداً لأن الكاتب يريد أن يعطينا أصدق صورة ممكنة للعالم . عادة ما تحول الكلمات دون رؤيتنا للأشياء . والكلمات محملة بطاقة عاطفية تصور ، في النهاية ، الموقف العاطفي للراوى أو المتفرج أكثر مما تصور الأشياء ذاتها . لذا ، محى روب - جرييه في كتاباته الصفات العاطفية ، والملاحظات الأدمية ، واستخدم كلمات محايدة ما أمكن . وهكذا ، حذاه الأمل في تصوير الأشياء « كما هي » . وأراد أن يعيد إليها كل قدراتها ، وأولها أن « تكون هنا » . ولم يكن اهتمام روب - جرييه بالأشياء ، على أى حال ، إلا مرحلة تمهيدية استهدفت رسم حدود مجالين معينين ، مجال الأشياء ومجال البشر .

وأيا كان الشيء ، فانه يكتسب دائماً عندروب - جرييه قيمة خيالية تولد في القارئ احساساً بالدوار . ها هي ذى قطعة من الطعامم خلت من العيب ، يتوقف عندها الكاتب في « المأحى » :

« لم يكن والاس قد اتخذ قراره بعد ، وعندما وصل الى آخر موزع (آلى) . لم يكن لاختياره إلا أهمية ضئيلة ، على أى حال ، لأن الأطباق المقترحة لا تختلف إلا من حيث ترتيب المواد على الصحن . وكانت الرنكة المعلقة عنصرها الرئيسى .

لمح والاس ، في زجاج الموزع ، ستة نماذج بالتركيبة الآتية ، وضع بعضها فوق بعض : تمتد على قاعدة من لباب الخبز المدهون بالزبد ، شريحة من الرنكة ذات الجلد الأزرق الفضى ، وعلى يمينها خمس قطع من الطعام ، وعلى يسارها ثلاث دوائر صغيرة من البيض المسلوق ، ووضعت فوق كل هذا ، في نقاط حسب حسابها ، ثلاث زيتونات سوداء . فضلاً عن أن كل صحن يستند على شوكة وسكين . من المؤكد أن اسطوانات الخبز صنعت على « المقاس » .

ادخل والاس « الفيشة » في الفتحة وضغط على الزر ، وأخذت رصة الأطباق تهبط بذلك الخبز المستحب الذى تحدده المحركات الكهربائية ، وظهر الطبق الذى اشتراه ، في الخانة الخالية الواقعة في الجزء السفلى ، ثم توقف . أمسك به ، وبالشوكة والسكين اللتين تصحبانه ، ووضع كل هذا على مائدة خالية . وبعد أن فعل نفس الشيء لكى يحصل على شريحة من نفس الخبز مدهونة بالجبن ، وعلى كوب من البيرة ، بدأ يقطع وجبته ويحولها الى مكعبات صغيرة .

قطعة من الطعام خالية من العيب حقاً ، قطعتها الآلة من مرة كاملة التنسيق .

القشرة ، على السطح ، سميقة متجانسة ، لونها احمر كيميائى جميل ، سمكها منتظم بين قطعة من الجلد اللامع والتجفيف الذى رصت فيه البلور الصفراء ، تبقينا في مكانها طبقة رقيقة رجرجاة مائلة الى الخضار ، تمتد بطول انتفاخ القلب . وبدأ هذا القلب ولونه وردى باحت به حبوب خفيفة ، يبدأ ناحية الانخفاض السفلى بمجموعة من المروق البيضاء ، يمتد أحدها حتى يبلغ البلور ، ربما بطريقة حائرة بعض الشيء .

وقعت ، في اعلى ، حادثة تكاد لا ترى : ارتفع ركن من القشرة كان قد انفصل عن اللحم مسافة ملليمتر أو اثنين ، بطريقة غير محسوسة .

وكما قيل عن روب - جرييه أنه يرفض الإنسان ، قيل عنه أيضاً أنه يرفض الحدث . لكن هذا غير صحيح . دليل ذلك روايته **الماهي** (١٩٥٣) ، وهي رواية بوليسية بحثة . لكن روب - جرييه يرويها بطريقة فريدة من نوعها ، ويعطيها بعداً اسطورياً لا يحسدسه القارئ لأول وهلة .

في هذه الرواية ، يلجأ روب - جرييه الى أبسط شكل يمكن أن تتخذه الرواية البوليسية : حكاية اوديب ... لكننا لا نرى شيئاً من هذا عندما نقرأ الكتاب لأول مرة ، لان الكاتب يقدم لنا كل شيء ، بلا أدنى شرح أو تفسير ، من خلال أحاسيس بعض الشخصيات ، ومونولوجاتها الداخلية . يحدث كل شيء في أربع وعشرين ساعة ، في مدينة قد تكون امستردام ، أو فيينا ، أو غيرها . يصل رجل البوليس والاس ليل التحقيق في جريمة قتل : امس ، في الساعة والنصف ، أطلق رجل الرصاص على البروفيسور دويون ، أثناء وجوده في مكتبه . يقضي والاس يومه في التحقيق ، وتسيطر على الكتاب كله حتى ذلك اليوم : لا في ذهن والاس فحسب ، بل في ذهن القارئ أيضاً . ويقدم لنا الكاتب بعض الأحاسيس ، والصور ، والأفكار . لكننا لا نعرف أبداً اذا كان صاحبها والاس أم القاتل ، ... ونفضل . مع ذلك ، يستمر التحقيق ، ويتضح ، ويتعقد . لم يمت البروفيسور دويون في الواقع . لكنه التجأ الى أحد المستشفيات خوفاً من تكرار المحاولة ، وسرمان ما اطلنت الصحف اليومية أنه قد قتل . لكن دويون يعود سراً الى مكتبه ، بعد محاولة قتله بأربع وعشرين ساعة بالضبط ، لكي يأخذ بعض الأوراق التي يحتاجها . وكان والاس قد ذهب أيضاً الى المكتب أيماناً منه بأن القاتل يعود دائماً حيث أرتكب جريمته . البروفيسور مسلح ، وهو أيضاً مسلح . يحدث خطأ ، ويقتل رجل البوليس « الضحية » . هكذا يرتكب الجريمة المخبر المكلف بالبحث عن القاتل . وقعت الجريمة إذن ، لكنها تأخرت يوماً ، بالضبط . وهنا ، يقف المنصر « البوليسي » في الرواية .

تمتلك الرواية مفتاحاً آخر ، يكاد يستحيل اكتشافه بعد أول قراءة لها . عندما بدأ والاس زيارة المدينة التي أرسل اليها للتحقيق ، تعرف عليها شيئاً فشيئاً ، أنها المدينة التي أتت به امه اليها عندما كان في الثامنة ، بحثاً عن أبيه الذي رفض الاعتراف به . ومن ثم ، يفهم القارئ - ولا يفهم والاس أبداً - ان والده كان يعيش في هذه المدينة ، وأنه ليس سوى البروفيسور دويون الذي قتله بيده ، نتيجة سوء تفاهم . والاس اوديب إذن ، وتنتهي مأساته عندما يقتل والده دون أن يعلم .. وهكذا تتضح أحداث الرواية المتمثلة في شيء أشبه « بالالة الجهنمية » ، كما قال جان كوتو J. Cocteau . لكن الحدث البوليسي يكتب هنا قيمة أخرى ، بالقدر الذي يعيد به قصة اوديب ، ومن ثم يطابق اسطورة رمزية كبرى .

كانت محاولة التجديد عند روب - جرييه حاسمة فيما يتعلق « بمونتاج » الرواية خاصة . وقد رفض روب - جرييه الدراسة النفسية ، وعمق الشخصيات ، والتجأ الى أبسط الأحاسيس

والمواقف ، لأنه رأى أن وظيفة الكاتب شيء آخر . على الكاتب أن « يبنى » عملاً فنياً ، وعلينا نحن أن نبحث عن معنى ذلك العمل الفني في الشكل . والشكل عند روب - جرييه تكرر ، أولاً وقبل كل شيء ، تكرر يصيبننا بالدوار ، شأنه شأن الوصف الحقيقي تماماً . أو لم تتحول رواياته ، شيئاً فشيئاً ، إلى عرض تمر خلاله بعض المشاهد المتشابهة التي تحاول اعتراض سبيل الزمان الماضي ، لكن بلا جدوى ؟ « يكرر » الكاتب أيضاً وسائل الانعكاس والتدخل : ذكريات ، قراءات ، اعلانات ، .. سلسلة كاملة من الموضوعات تستعيد « التيمة » الأساسية في الكتاب ، على مختلف المستويات ، ويفهمها القارئ ، ويقظ المنتبه ، لكنها تظل غامضة في نظر الشخصية التي تراها ولا تفسرها . ظل روب - جرييه يتعدت تدريجياً من المبررات التقليدية التي يقدمها الروائيون والكتاب . ففي مرحلة أولى امتدت حتى **الفقرة** ، كتب ما يمكن أن يسمى « روايات الشخصيات » . في **الفقرة** مثلاً ، يبنى خيال زوج فيور بناء مرضياً بناء على ملاحظته لسلوك زوجته وعشيقها المزعوم فرائك ، مما « يبرر » تداخل ثلاثة أو أربعة مشاهد متشابهة تنتقل عناصرها من الواحد إلى الآخر في الأثناء التي تتحول فيها ، والتكرار هنا دليل التسلسل . واضطراب الزمان ظاهري فقط : كل شيء « مضارع » بالنسبة للذاكرة والخيال ؛ واذ يبنى من جديد الصالم اللذهني الذي تعيش فيه شخصيته ، يستخدم روب - جرييه الأدوات النفسية التي سبق أن استخدمها بعض الروائيين أمثال مارسيل بروست .

وعندما كتب **النهاية** ، وبيست **اللقيا** La Maison de rendre-vous ، اجتاز مرحلة جديدة : كان في المرحلة السابقة قد انتقل من الحديث عن الشخصية بضمير الغائب إلى الحديث بضمير الغائب من طريق الشخصية . وهكذا قطع نهائياً كل صلة بينه وبين « الواقعية » لكنه ، في هاتين الروايتين ، يلجأ إلى ضمير المتكلم ، والتكلم هنا راور يكتب ، أو يحلم ، أو يتخيل ، ويرد إلى الوهم حقوقه .

وأما الكتاب فيفلق على نفسه ولا يخضع للقواعد التي تحكم عالمنا « نحن » . التناقض ، النزوة ، السخ . . تلك هي قوامه الجديدة . وأصبح السرد يولد من نفسه ، وينمى كلما تقدم ، فيما يبدو . واستخدام المضارع بصيغة مستمرة يؤكد هنا رغبة الكاتب في رفض « القصة » : لم تمش الشخصيات قبل أول سطر في النص ، وينتهى وجودها مع كلمة « النهاية » . هكذا يسمى روب - جرييه إلى المطابقة بين زمان الكتاب وزمان القراءة مطابقة تامة ، وتطهير الأدب من كل تنازل للعالم الخارجي .

يشير روب - جرييه القارئ ، ويعمل على ألا يهدأ أو يتراخي ، ويدعو إلى اقتفاء أثر الكاتب أثناء العمل ، واكتشاف إمكانات الخيال واللغة معه . ويتأمل الشاعر - لأن روايات روب - جرييه ، كأي رواية حديثة تقرب شيئاً فشيئاً من شكل شاعري معين - الأشياء والكلمات . وتنمى الشخصيات تماماً أمام شخصية الكاتب .

هذا بعض ما وصلت إليه « الرواية الجديدة » . إذ يمكن مواصلة البحث ، والوقوف عند كتاب

آخرين يحتلون مكانة مرموقة في عالم الرواية اليوم نذكر من بينهم **فانتالي ساروت** ، و**كلود سيمون** ... الخ .

ولنتسائل الآن ، إلى أين انتهت الرواية ؟ لقد خلقت « الرواية الجديدة » موضة ، شأنها شأن كل جديد . وتلتها فترة انتقال وصلتها بأهم تيارات أدب اليوم ، ولعب خلالها اثنان من الكتاب **كلود أولييه C. Ollier** و**جافريكلاردو J. Ricardou** . انتهى إلى ما يمكن أن يسمى « تناقض الوصف » ، المتمثل في تجربة القدرة الخلاقة التي تقوم بها كتابة *debut* استعبدتها الأشياء فيما يبدو . انه « لوصف خلاق » اذن ، قادر على خلق عالم كامل في شكل كتاب . هكذا نعود من القصة إلى اللغة ومن الواقع إلى الكتابة . مغامرات اللغة ، مغامرات الموضوع : تحت هذين العنوانين يمكن أن تندرج مؤلفات أغلب الروائيين الشباب . فإلى « الرواية الجديدة » اذن يرجع الفضل في تطور الرواية لأنها فتحت الباب لمزيد من الجرأة ومزيد من الحرية ، وكادت تحرر تماما الرواية من صبودية الفن الروائي التقليدي .

ولقد تتفق روايات اليوم في مفهومها « للخيال » لكنها تختلف من حيث البناء . ونحن الآن في انتظار « كتاب المستقبل » الذي تحدث عنه م . بيتور . وحتى لو كان قد كتب ، فإن الوقت لم يحن بعد للحديث عنه ...



BIBLIOGRAPHIE

- ALBERES (R.M.) : *Métamorphoses du roman*,
Paris, Albin Michel, 1966.
- BERSANI (J.), AUTRAND
(M.), LECARME (J.), VERCIER
(B.) : *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970.
- BOISDEFFRE (P. de) : *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*
(1939-1964),
Paris, Perrin, 1964.
Où va le roman ?
Paris, Editions Mondiales, 1962.
- ESPRIT (LA REVUE) : *Le Nouveau Roman*,
Numéro spécial, juillet-août 1958.
- MAURIAC (C.) : *L'actualité contemporaine*,
Paris, Albin Michel, 1958.
- NADEAU (M.) : *Le roman français depuis la guerre*,
Paris, Gallimard, 1963.
- PICON (G.) : *Panorama de la nouvelle littérature française*,
Paris, Gallimard, 1960.
- RICARDOU (J.) : *Problèmes du nouveau roman*.
Paris, Editions du Seuil, 1967.

★ ★ ★

مصطفى ماهر *

الرَّوَايَةُ الأَلْمَانِيَّةُ فِي الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ

يتفق الباحثون في الأدب الألماني بفروعه المختلفة والمختصون بالفروع القصصية وعلى رأسها الرواية على أن كتابة دراسة شاملة للرواية الألمانية في القرن العشرين أصبحت ضرباً من المحال وأن الشيء الوحيد الممكن في هذا المجال بات الاقتصار على جانب واحد أو بعض الجوانب مع التنبيه المسبق إلى هذا القصور حتى لا يقع الكاتب أو القارئ فيما لا ينبغي أن يقع فيه أي منهما من الخطأ أو الاضطراب . ولقد صارت الحال مع دراسة الرواية الحديثة إلى ما صارت إليه نظراً لزيادة المكتوب والنشور وزيادة هائلة منذ ثمانينيات القرن الماضي بحيث يمكن أن نطلق عليهما « الانفجار الروائي » . فما زالت الرواية تتطور وتنوع وتنتشر حتى بلغت غاية ما يرجو المؤلف المبدع والقارئ المستمتع ثم فاقت هذه الحدود وأصبحت توشك أن تفك بنفسها وأن

* دكتور مصطفى ماهر استاذ مساعد ورئيس قسم اللغة والأدب الألماني بجامعة الإسكندرية بالقاهرة . له كتابات عديدة في الأدب الثاني من أهمها « صحاح من الأدب الألماني » (بيروت ١٩٧٠) ويقوم الآن بترجمة الأعمال الكاملة للكاتب وصدر منها بالفعل روايتا « القمر » و « القضية » .

تحطم ما استقام من كيانها . ونذكر في هذا المقام على سبيل أمثال السجل الذي حاول فيه هاينريش شبيرو أن يلم بالروايات التي ظهرت في ألمانيا في النصف الأول من القرن العشرين فعد ما يقرب من ألفين وخمسمائة عنوان لا يستبعد أن تكون قد تصافت بعد ذلك .

خطت الرواية هذه الخطى وما هي بالنوع الأدبي القديم الذي يعتمد على تراث عريق فيما خلف القدماء ، وما هي بالنوع الأدبي الذي تحدت صفاته وأجمع الثقافة على تعريف جامع مانع له . فالكلمة التي تستعمل في اللغة الألمانية دلالة عليه Roman مأخوذة من البيئة الثقافية الفرنسية حيث ألف الناس في العصور الوسطى ومنذ القرن الثاني عشر على وجه التحديد التفريق بين ما يكتب باللغة اللاتينية ، لغة العلماء والفقهاء ، وبين ما يكتب بلغة العامة ، باللغة « الرومانية » - على حسد قولهم - ، التفريق بين الـ *lingua latina* والـ *lingua romana* . ثم تحول النعت إلى اسم عرفت به القصص سواء منها ما كان الشعر أو ما كان النثر ، ثم ضاق مجال الاستعمال بعد ذلك حتى أصبحت الكلمة وقفاً على قصة النثرية . . وهكذا بقيت الكلمة ، وهكذا دخلت العصر الحديث وأصبح الألمان يستعملون الكلمة علماً على الأعمال الأدبية القصصية النثرية الكبيرة . . وتحدد الفرق بين الرواية والمحنة التي اتفق الأدباء والنقاد على أنها النوع الأدبي القصصي الشعري الكبير . وليس هناك شك في أن الذهاب إلى أن الرواية هي عمل أدبي قصصي نثرى كبير تحديد فيه سهولة وفيه في الوقت نفسه سداجة . . . إنه تحديد سهل نفرق به بين الرواية والقصة والاقصصة « بمجرد النظر » ، وهو تحديد ساذج لأن كلمة « كبير » لا يمكن أن تكون كلمتان . وهو تحديد ساذج لأننا ، إذا تجاوزنا عنصر الحجم ، نقف قلقيين أمام القصود بـ « قصصي » و « نثرى » . ولا يرجع قلقتنا إلى أن المفهومين نسيان فحسب ، بل يرجع كذلك إلى معرفتنا بظانفة من الروايات الجيدة لا تحصر على العنصر القصصي حرصاً لافتاً للنظر ، وظانفة أخرى تحطم العنصر القصصي من عمد وقصد . وحديث التفريق بين النثر والشعر حديث طويل متشعب ، وإنك لتقرأ أحياناً سطوراً من النثر لا تختلف عن الشعر ، وإن من الشعر ما يلتصق بالنثر من بعدن البحور والقوافي . وإذا كان التحديد اعتماداً على مكونات الشكل يسير بين أحوالك ذكرنا منها شيئاً وغفلنا عن أشياء ، فالتحديد اعتماداً على المضمون وعناصره لا يقودنا هو كذلك إلى مانرضي منه كل الرضا . فهل تشترك الروايات الكثيرة التي اجتمعت لدينا في متصر بعينها وعناصر بعينها من ناحية المضمون ؟ هل تعالج الرواية مشكلة فرد ، أو مجموعة من الأفراد ؟ هل تعالج مشكلة مجتمع ؟ هل تدور الرواية حول مشكلة فلسفية أو حضارية مثل الصدام بين الحقيقة والوهم والاختلاف بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ؟ هل تطوف الرواية بنا في آفاق بعيدة أو تنحصرنا في مجال ضيق ؟ هل ترسم لنا صورة واسعة من العلاقات والارتباطات أو تكتفي بصورة محدودة أو تتحاشى هذه الأمور وتصرف عن التدقيق والتحليل ؟ هل تعود بنا إلى الماضي أو تربطنا بالحاضر أو تندفع بنا إلى المستقبل ؟ أسئلة وأسئلة تباعد بيننا وبين تحديد نرجح إليه .

وتنوعت الرواية لا يعوقها اختلاف على شكلها أو مضمونها ، وتنبت الدراسات الأنواع المختلفة بالحصر أولاً وبالتحديد بعد ذلك . ونشأت قوائم تضم الأنواع المختلفة من الروايات ، وتعددت هذه القوائم ذاتها على قدر تعدد وجهات النظر إلى الأعمال الروائية . فهناك الرواية

«لهادفة» . والرواية غير الهادفة ، وهناك الرواية التلميعية والرواية التهكمية والرواية الساخرة . وهناك الرواية الواقعية والرواية المثالية والرواية الخيالية والرواية العلمية والرواية التحليلية والرواية التاريخية والرواية السياسية والرواية الاجتماعية والرواية الحضرية والرواية القروية والرواية التي تدور حول المغامرات والفسر والحب والمجانب ، والرواية التي تصور حياة الفرسان أو حياة القراصنة أو حياة الفنانين أو حياة العشاق أو حياة الأسرة أو حياة فرد منذ مولده إلى اكتماله أو إلى اخفاقه ، هناك الروايات المرحية والروايات الجادة ، والروايات الدينية، والروايات ذات الموضوع الفلسفي أو الثقافي النقدي ، والروايات البوليسية والروايات الخفيفة والروايات «الرخيصة» والروايات الجنسية والروايات المبتذلة والروايات المثيرة ، وهناك الروايات التي تتحدث عن «أنا» ، والروايات التي تتحدث عن «هو» أو «هي» أو «هم» ، والروايات التي تعتمد على السيرة الذاتية ، والروايات التي تقوم على مجموعة من الخطابات ، والروايات التي تقوم على دفتر اليومية ، والروايات التي تعتمد على الوثائق ، والروايات التي تقوم على الحوار ... وإذا كنا قد ذكرنا العديد من الأنواع ، فلا يساورنا شك في أن هناك أنواعاً أخرى لم نذكرها ، ولا يساورنا شك في أن إمكانية الجمع والتبويب لا تقف عند حد ، فما أكثر أوجه النظر ، وما أكثر المقاييس التي يمكن أن تخضع الرواية لها .

والتداخل بين أنواع الرواية شائع .. ولعل الأصوب أن نقول أن الرواية التي تمثل نوعاً نقياً وحده دون سواه لا وجود لها . فكثيراً ما تكون الرواية واقعية وخيالية في الوقت نفسه ، أو تكون غرامية وتحليلية واجتماعية إلى آخر ذلك . ولكننا لا يمكن أن ننكر أن الرواية الواحدة تنسم في الغالب بصفة تغطي على الصفات الأخرى وتنسب بهذا إلى نوع لا يصعب تحديده .. فلذا أدخلنا بهذه الملاحظة يُمَرِّنا على أنفسنا مهمة التصنيف والتبويب .

وإذا كنا نواجه هذه الصعاب فيما يختص بالرواية وتعريفها وتحديد أنواعها ، فإنا نكاد ألا نجد صعوبة في تحديد بداية القرن العشرين بالنسبة للرواية بعام ١٩٠١ ، فقد شاء الحظ السعيد أن يبدأ القرن بعمل عظيم لأديب عظيم . أما العمل الروائي العظيم فهو «أسرة بونفروك» وأما الأديب العظيم فهو توماس من Thomas Mann (١٨٧٥ - ١٩٥٥) الذي ولد في عائلة مرموقة ثرية في لوبيك ثم انتقل إلى الحياقي في ميونيخ وهاجر من ألمانيا في عصر النازية فأقام في سويسرا ثم في أمريكا ثم في سويسرا مرة أخرى حيث توفي (حصل على جائزة نوبل في عام ١٩٢٩) . ولا ترجع أهمية رواية «بونفروك» إلى انتشارها الخارق للمالوف فحسب - فقد طبعت مرات لا تحصى وتجاوزت نسخها صدقاً ثلاثين - بل ترجع إلى أمور أخرى كثيرة - من بينها مثلاً أن هذه الرواية تعتبر تنويعاً للمذاهب الأدبية التي شاعت في القرن التاسع عشر وتعتبر في الوقت نفسه فاتحة قوية لاتجاهات ثورية يختص بها القرن العشرون ، ومن بينها كذلك أنها، وهي الرواية الأولى لتوماس من ، تلخص فكر الكاتب وتبسط أساسياته التي بنى عليها أعماله الأدبية الوفيرة فيما بعد . ورواية «أسرة بونفروك» تتخذ أسلوباً بين الواقعية والطبيعية (الناثورالية) وتعتمد على كثير من العناصر الذاتية من حياة الأديب وأسرته ، وتصطبغ بصبغة من التشاؤم والخوف من التدهور عرفتها الإنسانية في عصور مختلفة وكانت واضحة في الثقافة الألمانية في أواخر القرن التاسع عشر وضوحاً لا مراء فيه . تقوم أفكار توماس من في مجموعها على تأملات في وضع الفن في عالمنا الحاضر ، وتوسع هذه التأملات لتشمل وضع الفنان في عالمنا الحاضر ، ثم تشمل الثقافة كلها وحملتها الثقافية جميعاً ومآلها ولهم من وضع في عالمنا الحاضر وحياتنا المعاصرة . ويذهب

توماس من في تأملاته الى ان هناك هوة تفصل بين الحياة الحاضرة وبين الفن وان هذه الهوة يستحيل على الانسان تجاوزها مهما بذل من جهد . أما الحياة الحاضرة فقد أقامت لنفسها معايير تقيس بها الأمور فتفصل فيها بين ما هو سليم وما هو مريض ، بين المعتدل والمضطرب بين السوى والشاذ ، بين المفيد والضار ، بين الصالح والطالح ، والحياة الحاضرة تنعم بالراحة والإطمئنان الى ما أقامت من معايير وما وصلت اليه من نتائج ، وترتاح غاية الراحة . أما الفنان لا يرضى بهذه المعايير القائمة والنتائج المريحة ، ويترك ما هو سليم ويسعى الى ما هو مريض ، انه يدبر ظهره الى الأمور المعتدلة السوية المألوفة ويكلف غاية الكلف بالأمور الشاذة الخارجة على المألوف .. ولهذا فان الفنان ينظر الى الحياة وأصحابها انساناً ضعيفاً حيث تلزم القوة ، رقيقاً حيث ترتجى الخشونة ، مريضاً حيث لا مناص من الصحة .. والفنان يقابل هذه التصورات بنظرة الى الحياة مرتابة لا تخلو من الملاء .. ان الفنان ينظر الى الحياة الحاضرة التي أصبحت البورجوازية تسيطر عليها بمن امتلات بالتناقض فيعود بصور مشبعة بالتناقض . ان الحضارة البورجوازية قد انتهت الى التدهور لا سبيل الى النجاة منه ، ولقد أسهم في هذا التدهور ما انتهى اليه القرن من اساليب لينة وأهنة ، وإذا بالثقافة كلها تفقر الى ما لا ينبغي ان يفقر اليه الكائن المضي من مقومات الحياة . وإذا كان العصر الحاضر قد فرق في تيارات التدهور ، فهي تجرفه تارة وهو يعينها على ان تجرفه تارة أخرى ، فان الأمل معقود على عصور قادمة تصنع ثقافة قوية صحيحة سليمة سوية لا تفصلها عن الحياة فواصل .

من هنا نستطيع ان نفهم صورة التدهور التي يرسمها توماس من في روايته الاولى التي وضع تحت عنوانها الأصلي عنواناً ثانياً هو « تدهور أسرة » . يتبع توماس من في روايته أسرة في لويك فيحيط بأجيال أربعة منها - وما شبه منهجه بمنهج الرواية التجريبية ، وما أكثر ما تعلم من اميل زولا - في أسرة نشيطة في أمور الحياة ، اشتغلت بالتجارة وبرعت فيها حتى بلغت منتهى ما تحلم به البورجوازية ، وإذا بالتدهور يمتري الأسرة ويفرض نفسه على الجيل الرابع ، فتظهر فيه تيارات معادية لقومات الحياة البورجوازية ، تظهر فيه أحكام لا تقوم على المهارة في الحياة والحرص على النجاح المادي ، فهذا هو « هانو » صغر الأسرة يمثل بموهبة فنية واضحة وحساسية مرهقة ورقة مفروطة ، فما أعجزه عن السير على درب أهل التجارة وأصحاب الحياة العملية الحريصة على النجاح والكسب ، وهذه هي الأسرة تنقرض ويشيع اسمها يموت « هانو » في الخامسة عشرة من عمره . والحقيقة ان علامات التدهور لم تظهر فجأة في الجيل الرابع ، بل بدأت تظهر منذ الجيل الثاني فهذا هو كريستيان لا يصلح للحياة النشيطة في التجارة ، وهذه هي « توني » تحلم بالحياة الرفيعة وتمنى نفسها بالحب السعيد وتبعد بهذا عن مقومات حياة الأسرة ، ولكن الأسرة تقرض سلطانها على البنت فتختار لها الزوج وتلقى بها في غمار حياة لا يمكن ان تندمج فيها بقلها ، وإذا بهذه الحياة تنحطم ، وإذا بالأسرة تحاول العثور على بديل لها من النوع نفسه فلا تفلح ، وتضطرب نفس « توني » نفسها وتغير اتجاهاتها ، فهي لا تنكر على أسرتها شيئاً ، ولا تأخذ على أيها مأخذاً ، بل ترتبط به وتعلق به على أوثق ما يكون الارتباط والتعلق .

وفي رواية أسرة بوفنيروك نقرأ الوصف التالي للقاء بين البنت « توني » وأبيها « القنصل » وأما « السيدة زوجة القنصل » فتعجب في البنت باختيار والديها « السيد جرونليش » زوجاً لها ، فهو رجل واسع الاتصالات يترجى من ورائه النفع الكثير لتجارة الأسرة :

« ومرت ثمانية أيام حدث بعدها المشهد التالي في حجرة الإفطار - نزلت توني في الساعة التاسعة ، ودهشت عندما رأت أباهما يجلس بجانب السيدة الوالدة الى مائدة القهوة .

ويعد أن مدت جبينها اليهما ليقيلاه ، جلست في مكانها نشيطة ، جالمة ، وما زالت الحمرة تضيئ غيبتها من أثر النوم ، وتناولت شيئاً من السكر والزبد والجبن الأخضر التبل .

و بينما هي تمسك بغطتها البيضاء الساخنة ، وفتحتها بملعة الشاي قالت :
« ما أجمل أن أجلك يا أبي هنا مرة ! » .

وقال القنصل وهو يدخل سيجاراً ويضرب على المائدة باستمرار وبخفة بصحيفته المطبقة : « لقد انتظرت اليوم حتي تستيقظي ، إنها النومة ! » .

أما السيدة زوجة القنصل فقد ختمت ببطء وبحركات رقيقة افطارها ثم رجعت يظهرها لتتكى على مسند الأريكة .

واستطرد القنصل يقول بطريقة تمرير من الأهمية : « لقد بدأت تلبده العمل في المطبخ منذ بعض الوقت ، ولو لم أكن أريد ، أنا والدك ، أن نتحدث إلى ابنتنا الحبيبة في أمر هام ، لكنت الآن مشغولاً بعملٍ أنا أيضاً » .

ونظرت توني ، وفهما مليء بالخبر المدهون بالزبد ، في وجه أبيها وأما ، نظرة تجمع بين الشغف بمعرفة الخبر ، والفرح مما يمكن أن يكون .

وقالت السيدة الوالدة : « ولكن كلي أولاً يا بنيتي » ، وهلى الرغم من ذلك وضعت توني سكينها وصاحت : « هات ما عندك يا أبي الفور ، أرجوك » . ولكن القنصل عاد يقول دون أن يكف عن العبث بالجريدة : « بل كلي الآن » .

وبينما أخذت توني تشرب القهوة صامتة متعمدة الشهية ، وتآكل البيضسة والجبن بالخبز ، بدأت تظن إلى الموضوع ، وسرعان ما تجرد وجهها من نضرة الصباح ، وشحب قلباً ، وردت العسل شاكراً ، وقالت بصوت خفيض ، أنها انتهت من الافطار .

وقال القنصل ، بعد أن صمت لحظة : « يا بنيتي العزيزة » ، المسألة التي نريد أن نتحدث اليك بشأنها ، يحتويها هذا الخطاب » . وهنادق على المائدة بمظروف كبير يميل لونه إلى الزرق ، تناوله بدلاً من الجريدة التي كان حتى ذلك الحين يذق بها . ثم أخذ يقول : « الموضوع باختصار : هو أن السيد بنديكس جرونليش الذي عرفناه جميعاً رجلاً شهماً طيباً لطيفاً ، قد كتب إلى بقول أنه أثناء إقامته هنا أحس بميل عميق إلى ابنتنا ، وهو يتقدم رسمياً بطلب يدها . فماذا ترى ابنتنا الحبيبة في ذلك ؟ » .

وكانت توني تجلس متكئة مطمئنة وأساءها ، تدبر بيوت حلقة القوطة الفضية في يدها اليمنى ، وفجأة رفعت عينها ، عينيها اللتين كانتا قد اظلمتا كل الظلمة وامتلأتا بالمروع . وقالت بصوت حزين وكأنها تدفع الكلمات من فهمادفعاً : « ماذا يريد هذا الرجل مني ؟ هل آذيت في شيء ؟ » . ثم انفجرت باكية . والقي القنصل نظرة إلى السيدة عتيقة ثم تطلع في شيء من الاضطراب إلى فنجاناه الفارغ . وقالت السيدة زوجة القنصل في رقة : « أي حبيبتي توني . ما هذا الانفعال ؟ يبنني أن توفني من أن والدك يضعان نصب آمينهما شيئاً واحداً هو مصلحتك ، وأنهما لا يستطيعان نصحك برفض سبيل الحياة الذي يمرض لك الآن . وأنا اعتقد أن أحاسامك حيال السيد جرونليش أحاسامات لم تكتمل اكتمالاً » .

نهائياً ، ولكني أؤكد لك ان هذا سيحدث بمضي الوقت . وان مخلوقة صغيرة مثلك . لا يمكن ان تعرف بوضوح ما تريد . ان رأسك ليضطرب بالأفكار كما يضطرب قلبك بالمشاعر . وانما ينبغي أن يتيح الإنسان للقلب وقتاً ، وأن يفتح رأسه لنصح ذوى الخبرة الذين أخذوا على أنفسهم السعى الى خيرنا ومساعدتنا عن تصميم وتريب ... » .

وقالت توني بإسمة من كل مزاء وهي تجفف عينها بالقطرة البائسة الصغيرة التي ملكت بها بقع من البيض : « انني لا أعرف منه إلا ان له لحية صفراء ذهبية ، وأن عمله تشييط رائج ... » وأحدثت شفتها العليا ، التي كانت ترتعش وهي تبكي ، انطباعاً مؤثراً لا سبيل الى التعبير عنه .

واقترب الفصل منها بكرسيه بحركة تنم عن رقة مفاجئة ومسح بيده على شعرها مبتسماً ، ثم قال : « أي صغيرتي توني . وماذا كان يمكن أن تعرفي عنه ؟ انك صغيرة ، هه ، وما كان يمكنك أن تعرفي عنه شيئاً اذا هو بقي بدلاً من أربعة أسابيع النين وخمسين اسبوعاً . أنت بنت صغيرة ، لم تنضج عيناها بعد للإبصار بالعالم ، فلعليها أن تعتمد على أمهين الآخرين . الذين يريدون لها الخير ... » .

وجفت دموع توني شيئاً فشيئاً ، وكان رأسها ساخناً ، يعج بالأفكار ... رياه . بالها من مسألة . لقد كانت تعرف بطبيعة الحال انها ستصبح ذات يوم زوجة لرجل . يحترف التجارة ، وانها ستزوج ذات يوم زوجة جيدة تقوم على المصلحة والفائدة ، ذبجة تناسب مع كرامة الأسرة وكرامة المتجر ... » .

ونحن لتلقي بالمشكلة ذاتها في رواية « موت في البندقية » التي أصدرها توماس من في عام ١٩١٢ . وليس معنى ذلك أن توماس من يكرر نفسه . أنه ينوع أسلوبه بمرونة بارعة . وإذا كانت رواية « أسرة يودفروك » تسلط الأضواء على الحياة الأسرية وعلى النشاط الحرفي الذي تستمد منه الأسرة مقومات حياتها ، فان الأضواء تسلط في رواية « موت في البندقية » على حياة الفنان . وعلى أحاسيسه وأنفعاليته وأفكاره ، وهي عندما تسلط على حياته تارة تنفذ الى أعماقها ، وتارة تحيط بالمجالات المختلفة التي تؤثر عليها وتؤثر فيها . ومن هنا جاءت العبارة تارة مطابقة للواقع مصورة لما هو كائن ، وتارة متابعة للتحليل والتشريح ، وتارة ثلاثة مندفة مع الخيال والوهم . لتدور الأحداث حول جوستاف أشنباخ ، أديب متقدم فن السن ، أصاب شهرة ليست بالهينة ، وكان في حياته شديداً مع نفسه ، يقف الى جانب الروح في صراعها مع الجسد ، فالتسبب نعمة السيطرة على الذات والتحكم في النفس على خير ما يكون ذلك التحكم وتلك السيطرة . وما هو ذا يحس شيئاً من الفئور ، ويحس رغبة في الانطلاق من موطنه الألماني الى ارض تطل على البحر وتتمتع من الشمس بالنور والدفء . فهو يسافر الى البندقية . ويلقي في الفندق باسرة بولونية يحييها ونحيبه . وهو يعبر بصره على الأم وعلى البنين ليثبته على الابن فانسيو ، الذي يلوح له مثالا للحسن والطلاوة ينطق بكمال الجمال الرباني . وسواء جاهد الأديب الشاعر نفسه أو ترك لها العنان ، فهو يحرم على التطلع الى الصبي ، وبطيل اقامته في البندقية من اجله . سفره المرة ثلث المرة . بل لقد اكتشف جوستاف أشنباخ ذات يوم أن البندقية تنصهر لوباء الكوليرا وأن السلطات تخفي الامر حتى لا تضر ما يعود عليها من المصطافين والسياح . ولكنه مع ذلك يبقى ولا يستطيع الانصراف . من التطلع من بعيد الى الكيان الجميل الذي فتح عينيه .

ذات يوم فرآه أمامه . وما هو ذا لا يطيق الانتظار حتى تأتي المصادفة بالجمال فيسعد بالتطلع إليه ، انه يسعى إليه ، ويسير وراءه . حقيقة انه لا يقترب منه اقتراباً ، ولكنه يتبعه من بعيد حيثما سار . ويعلم ذات صبحياح أن الأسرة البولونية قد حزمت الحقائب للرحيل ، فيجلس في كرسيه يتأمل ، ويتخيل الصبي وهو يلوح له وكأنه يقتاده الى الكارثة ، ويفغو . وتتناقل الاخبار في اليوم نفسه نبأ موت الأديب الشاعر العظيم جوستاف اشتباخ .

لقد وصل الفن ، حتى وهو يظن انه قوى صلب ، الى درجة من الضعف ، ما يكاد فيها ان يصطدم بالحياة البورجوازية ، حتى يفتت وينهار وتحتويه الغياهب ، وكان هناك من يقتاده الى الكارثة اقتياداً لا يئبل له على الوقوف في سبيله . ولعل وصف حلم جوستاف اشتباخ من اروع ما كتب توماس من على الاطلاق ، يقول :

« وراى في تلك الليلة حلماً فظيماً ، اذا استطاع الانسان ان يطلق اسم الحلم على معاناة جسمية روحية حدثت له وهو في سبات عميق وفي استقلال ذاتي تام وفي حاضر حسي حدثت له دون ان يرى نفسه سائراً متحرراً كما موجوداً في المكان الا في الأحداث دون سواها . وكان مسرح هذه الأحداث هو روحه ، وكانت الأحداث تندفع من الخارج الى الداخل ، فتقهر مقاومته ، مقاومته الروحية العميقة ، فقرأ عنيفاً ، وتنفذ اليه تاركة وجوده وثقافة حياته خراباً عذماً .

كان الخوف هو البداية ، الخوف والرغبة والشغف الغفطيح بما يوشك ان ياتي . كان الليل يخيم ، وكذلك حواسه مرهفة . وأقبلت من بعيد قرمقة وضجة ، هي خليط من الضوضاء ، من الصلصلة والنسف والرماد المكتوم ، وعليها تهليل حاد ومويل على هيئة واو مددودة . وكانت تكتنفها على نحو حلو فظيخ الحلاوة نفحات ناي عميقة الاني ، وقصة الالاح ، كانت تسحر الاحشاء بالحاح لا حياه فيه . وكان هو يعرف ، معرفة غامضة ، عبارة تصلح لوصف ما تأتى له : « الاله الغريب » . ثم شمس جمر كثيف الدخان ، وبين هو منطقة جبلية كالتى تحيط ببيتة الصيقي ، وتدرج المشهد في نور متقطع ، من اكمة عليها غاب ، بين جدوع الشجر ويقايا الصخور المكتسية بالطحالب ، وانجه وهو يتلو الى اسفل ، وفيه بشر وحيوانات وقطيع وعصبة صاخبة ، حتى غمرهم السبع بالاجهاد واللهيب والصخب والرقص الدوار المترنح . كان هناك نساء يتعثرن في ثياب من الفراء مسرفة في الطول تتدلى من وسطهن ، ويهزون متاهات فوق رؤوسهن المائلة الى الخلف دوناً ذات أجراس ، ويؤججن نيران مشاعل متناثرة ، ويقبضن على أفاعى وسط بطونهن ، أو يحملن صائحات صدورهن بكتا اليدين . وكان هناك رجال لهم قرون على جباههم ، وشعر كثيف على جلودهم ، يرددون فوطاً من الفراء ، ينون الرقاب ، ويرفون الدراعين والفخذين ، ويقربون على سطوس من البرونز ، ويفريون بعنف على بطول ، بينما أخذ صبية مرد يخزون بفروع مورقة بعض الماسز ، ويتشبثون في قرونها ويهللون ، والمافز يلسمهم في فترانه . وكان هؤلاء الماخاذون يهللون بأصوات رقيقة وصيحات تنتهي بحرف واو طويل مدود ، على نحو يجمع بين الحلاوة والشراسة كما لم تهمده اذن من قبل . كانت هذه الصيحات تنطق عالية ، كأنها أطلعتها وعول ، وكانت ترد من هناك عديدة النبرات ، منتصرة انتصاراً خرباً ، وكان كل يحث صاحبه على الرقص وتحريك الأعضاء ، ولا يدعه يفسد . اما نفمة الناي العميقة الجلابية فكانت تنفذ في كل جسمه وتسيطر على كل شيء . الم تجلبه هو كذلك ، المشاهد التمتع ، جلبياً لحياء فيه ، الى الحفل وإلى الضغامة الهائلة

للضحية الخطرفة أشد التطرف ؟ ولقد كان نفوره شديداً ، وكان خوفه شديداً كذلك ، وكانت أراذله مخطئة لحماية ماله حتى النهاية من القريب ، من عدو العقل الصامد ، الكريم ، الجدير ، ولكن الصخب والعويل ، وقد تضاعف لاصطدامه بجدار الجبل الرنان ، زاد ، وتضخم وأصبح جنونا جارفاً . وتزاحمت الأبخرة على الحس : رائحة الماعز اللاذمة ، رائحة الأجسام اللاهثة ، ورائحة كأنها رائحة المياه المظنة ، ومعها رائحة أخرى مالوفة نوعاً ما هي رائحة الجرح والمرض الشائع .

هذه التصورات الفنية وهذه الآراء الفلسفية تتكون خطأ لا ينقطع ينتظم أعمال توماس من رواية « الجبل السعري » التي تناول فيها بالنقد المجتمع المعاصر والثقافة المعاصرة بين تشاؤم يتوقع الشر كل الشر لما هو قائم وتفاؤل يرى أن إنسانية أخرى يمكن أن تنضج عن علم عميق بما ينخر في المقام ويؤدي إلى التهلكة . تدور الأحداث حول شاب من هامبورج في الثالثة والعشرين من عمره اسمه هانس كاستورب لا يفرغ من دراسة الهندسة حتى يذهب إلى مصحة في جبال سويسرا في منطقة دافوس يستجم فيها من السل الرئوي واحد من أبناء عموته هو يواخيم سيمسن ، وهو شاب جميل وسيم كان على وشك التقدم للامتحان النهائي في الكلية العسكرية حين اكتشف المرض في صدره فتغيرت طريقته في الحياة . جاء هانس كاستورب لزيارة يواخيم ، ولكن الزيارة تطورت إلى إقامة . والحق أن كاستورب لم يكن مريضاً ، ولكن مدير المصحة كان لطيفاً معه فما أن نصحه هذا بأن يشارك نزلاء المصحة في الاسترخاء والزهرة والطعام حسب النظام الدقيق الموضوع ، حتى قبل عن طيب خاطر . ولقد وجد هانس كاستورب في هذا المكان المرتفع في أعالي الجبال بعيداً عن منغصات الحياة كثيراً مما شغل فكره وحثه على التدبر والتأمل . التقى هناك بالأديب لودفيكو سيتيمبريني وبالحسناء الروسية كلاوديا شوفات وتحادثت معهما وعلم من أمرهما ما لم يكن يعلم . سمع من الأديب سيتيمبريني أنه يتصور المرض على نحو آخر غير الذي يذهب إليه الناس ، فالمرض بالنسبة إليه شيء مهين يجرد الإنسان من كرامته ، وسمع منه أنه منضم إلى جماعة حالية تسعى إلى تنظيم التقدم ، وأنه يشترك خاصة في دراسة النواحي الاجتماعية للألم بغية الخروج بنتائج تفيد الإنسانية في سيرها إلى الأمام ، وسمع منه آراء في الديموقراطية الفردية وفي بناء متكامل حر يجمع البشر جميعاً . وطالت إقامة كاستورب وأصبح يُعامل في المصحة معاملة المرضى تماماً لا يُفترق بينه وبينهم في شيء . أما علاقته بالروسية الحسناء فقد تطورت إلى حب لم يجد بداً من الاعتراف لها به ذات يوم . وتركت الروسية المصحة وسافرت ، وترك الأديب سيتيمبريني المصحة هو كذلك ، وانتقل إلى القرية . وهناك ذهب إليه كاستورب وسيمسن ، والتقيا بليو ناقتا الذي كان شديد النقد لآراء سيتيمبريني المتفائلة ، وكان على العكس منه يعتقد أن العصر يندفع اندفاعاً خطيراً رهيباً إلى العنف وتطور الأحداث فإذا بيواخيم سيمسن يترك المصحة ويدعي أنه قد شفي حتى يتخذ مكاناً في المهنة التي اختارها لنفسه . ولكنه لا يلبث أن يعود وقد اشتد به المرض ، وما تمر إلا فترة وجيزة حتى يموت . أما هانس كاستورب فقبل بقي ، وهو السليم في المصحة ، يتحدث إلى النزلاء ، ويخرج إلى الطبيعة يريد أن يجد فيها شفاء لما ملك عليه فكره من أمور الحياة المضطربة التي لا يستقيم فيها شيء . وتعود الحسناء الروسية كلاوديا مرة أخرى إلى المصحة ، فترتاح هانس كاستورب لعودتها راحة كبيرة . ولكن هذه الراحة لا تدوم

طويلا فسرمان ما تغادر كالدوبا المصحبة وتتركها وقد اشتد بين أهلها الاضطراب . أما هانس كاستورب فقد واجه أزمة لم يسهل عليه التغلب عليها . وأما سيثيميريثي ونافتا فقد دخل الصراع بينهما مرحلة خطيرة ، فهما يتبارزان ، وإن لم يقتل سيثيميريثي غريمه ، فقد تركه في حالة لم يستطع معها احتمال الحياة فقتل نفسه . ومضت على هانس كاستورب سبع سنوات في هذا المجتمع المريض الذي يبدو فوق الجبل وكأنه غير المجتمع في المنخفض وما هو في الحقيقة إلا صورة رمزية له انشقت عنه وابتعدت عن أحداثه الجديدة وقد كاستورب الصلة بما كان يجري بعيدا عن المصحبة ، حتى جاءت الأخبار باتدلاع الحرب العالمية الأولى .

وعكف **توماس مَن** بعد ذلك على رواية « **يوسف وأخوته** » (١٩٢٣ - ١٩٤٢) فانها في أربعة مجلدات ، وأخرج في عام ١٩٣٩ رواية « **لوته في فايهار** » التي يتخيل فيها شارلوتيه بوف التي أحبها جوتيه في صباه وقد ذهبت بعد أن تقدم بها العمر إلى فايهار والتقت بجوتيه . وتدشش شارلوتيه للقاء الفاتر الذي لم تكن تتوقعه من إنسان كان قلبه يتأجج حيا . ولا يجد **توماس مَن** وسيلة يوفق بها بين الاثنين إلا نزهة بالعربة في عالم الخيال يتحدثان فيها عن ذكريات مفت . - ولم يكن **توماس مَن** يرجو من لقاء لوته وجوتيه أكثر من إطار يحيط به أحاديث وأملات كثيرة عن الثقافة وعن حياة الناس في عصور مختلفة . - ثم أتم **توماس مَن** رواية « **دكتور فاوستوس** » في عام ١٩٤٧ وهو تدور حول الفن المريض والفنان العبقري الذي لا يجد له سبيلا إلى الربانية فيسلك سبيل الشيطانية ليخلق العمل الذي يرياح إليه ، ولكنه لا يكاد يتم عمله حتى تكتشفه الظلمات ويخيم عليه الجنون . وقد أحدث **توماس مَن** في هذا تدخلا بين خطين من الأحداث ، خط الموسيقى أدريان وهو ينمو من مرحلة الطفولة إلى مرحلة النضج الفني إلى مرحلة التأليف العبقري إلى مرحلة الجنون ، وخط المفكر فاوست الذي دخل تاريخ الأدب في أعمال أدبية متعددة أبرزها مسرحية جوتيه حيث أكمل نموذجا للإنسان الطامس إلى المعرفة ، المتندفع إلى ظلمات الشيطانية ، لا يتقده منها إلا تقدير رباني رحيم . و**توماس مَن** يغفل مرحلة الخلاص ويقف في مرحلة الشكوى الفلاوسنتية ويجعل منها نقطة الالتقاء مع حياة شخصية الفنان التي ابتكرها لتجسم مفهومه من الفن المريض والثقافة المتدهورة . وليس هناك شك في أن أحداث الحرب العالمية جاءت مؤكدة للتوقعات التشاؤمية التي كان **توماس مَن** يبشها .

وتتم أعمال **توماس مَن** الروائية بروايتين هما « **الختان** » التي نشرها عام ١٩٥١ وتناول فيها قصة الإنسان الذي ينود تحت وطأة ذنب كبير لم يدخله الله في رحمته ويفقد عليه من منته وبخثاره لربة لا تملؤها ربة أخرى - واهتم **توماس مَن** في قصته على القصة الشعرية القديمة التي أنشأها في القرن الثالث عشر **هرمن فون أو** « **جريجوريوس** » - والرواية الثانية هي « **أهترافات النصاب فيلكس كرو** » التي نشرها **توماس مَن** في عام ١٩٥٤ وهي رواية مقامرات مرحلة تحكي قصة الدنيا التي يخدمها النصاب في البداية وينتصر عليها في النهاية . . فهو ينتقل من بلد إلى بلد ومن بيثة إلى بيثة ويجد في خبثه من ناحية وفي أحوال الدنيا من ناحية ثانية ، مايساعده على الحياة الناعمة التي يظهر فيها بمظهر الفارس العظيم وما هو من الفارس العظيم في شيء .

★ ★ ★

ونحن إذا استعرضنا الأعمال الروائية ل**توماس مَن** ، ونبشنا فيها عن العناصر المختلفة ووقفنا مثلا عند نقد الحياة الاجتماعية التي اتصلت في الطبقات البودجوارية خاصة ، ثم

معنا فوقنا عند. نقد الثقافة التي تنهت العقول في أوروبا إلى سبيل التدهور الذي تندفع فيه ، ثم تأملت الحياة التي عاشها رجل لا هو بالريفي ولا هو بالسليم في مصحة عالية فوق الجبل بعيداً عن المنخفض الذي يعيش فيه الناس .. وجننا أنفسنا أمام تيارات أساسية تمثل الأدب الألماني في القرن العشرين ، ووجدنا أنفسنا أمام أسماء مجموعة من الأدباء الروائيين البارزين مثل هاینريش من والفريد ديولين وفرائتس كافكا وهرمن هيسه .. يمثلون هذه التيارات الأساسية .

هاينريش من هو أخو توماس من الأكبر ، ولد في عام ١٨٧١ ، وحقق شهرة كبيرة في عالم الأدب الملتزم اجتماعياً وسياسياً ، وكان حتى بداية عصر النازية رئيساً للأكاديمية الأدبية البروسية ، ثم هاجر إلى تشيكوسلوفاكيا وفرنسا وأمريكا وظل هناك حتى مات في عام ١٩٥٠ . ويغلب على أسلوب هاينريش الواقعية التي قد يصبغها بشيء من ألوان الطبيعية أو الرومانتيكية .. وهو أسلوب مليء بالحياة على كل حال مليء بالطرافة التي كثيراً ما تحول إلى نقد لاذع . أنه يقدم إلى القارئ صورة حقيقية من المجتمع تنطق بما يمكن فيه من ميوب كبيرة وصغيرة ، رئيسية وثانوية . وهو يحرص على ألا يثقل على القارئ بتأملات فلسفية ، وإن لم يكن يخفي آراءه التي جعل أدبه الروائي منبراً لها : الدعوة إلى الحرية للفرود الحرية للمجتمع ، الدعوة إلى العدالة الاجتماعية ، الدعوة إلى تاصيل القيم الأخلاقية الإنسانية . في إحدى رواياته يصور رجل المال والأعمال الجشع الذي يضارب في البورصة ويكسب الملايين بوسائل ملتوية يحطم بها الفقراء والمساكين وأصحاب الامكانيات المحدودة . وفي رواية ثانية بصور شخصية المدرس الطاغية الذي يستبد بالتلاميذ فيفسد عليهم حياتهم ، ثم ما يلبث أن يفسد حياته هو الآخر ، ويحاول في موجة من الحقد الأعمى أن ينتقم من الجميع فيتزوج امرأة مشبوهة ويقيم في داره ملهى للقمار يمتص فيه من الناس أموالهم ويرج بهم إلى المحر والكوثر ، ولكنه سرعان ما يتورط في الجريمة ويقف أمام القضاء بتهمة السرقة والشروع في القتل .

وفي عام ١٩١٤ أخرج هاينريش من رواية «**التابع**» التي رسم فيها صورة باقية للبورجوازية في برلين في مطلع القرن العشرين . تدور أحداث الرواية حول ديدريش هيسلنج الذي يمشق القيصير ويمشق السلطة والتسلط . ويتتبع هاينريش من هذه الشخصية الرئيسية في الرواية في مجالات وأوقات وظروف متعددة ، فنلتقي به طالباً يتردد على بيت جوبل ، وهو رجل أعمال من أصدقاء والده ، ويتعرف على ابنته أنجنس ويفكر في الارتباط بها . ونلتقي به وهو ينضم إلى جماعة سياسية لا تتفق مع أحاسانه البورجوازية ، ولكنه في الحقيقة لا يأخذ من هذه الجماعة ومن نشاطها فيها إلا قشرة خارجية يكسو نفسه بها متوهماً أنه بذلك يأخذ من التقدمية بطرف . ونلتقي به وهو يتهرب من الخدمة العسكرية متعللاً بأن قدمه تؤلمه ، ثم نلتقي به وهو يتولى مصنع أبيه بعد أن حصل على درجة الدكتوراه . ونراه في المصنع يحيط نفسه بهالة من القوة والطموح ، أنه يريد لكل شيء أن يتسع ويزداد ، يريد ذلك خاصة لارباحه وممتلكاته ، ولا يريد لشئيين أن يظهرأ في المصنع بين العمال والموظفين : الديموقراطية والاشتراكية . وتتابع المناظر معبرة عن حياة رجل الأعمال الجشع الوصولي الذي لا يعقد الصداقات إلا من أجل صالح العمل ، ولا يربط نفسه بأمرأة إلا إذا كان يرجو من ورائها نفعاً ، ولا يشترك في عمل سياسي إلا ليناهض الديموقراطية والحرية والاشتراكية . وهو في هذا وذلك يعرف الوسائل الملتوية والحيل الخبيثة التي تصل به إلى أهدافه . إنه يشتري للمصنع الآلية وبمعجز من دفع لمنهأ ، فيدعي أنها معيبة حتى تضطر الشركة إلى سحبها

دون ان تطالبه بشيء ، وما تنعقد اواصر الصداقة بين اخيه وبين وكيل الشركة صانعة الآلة حتى تسر الامور كلها على ما يرام . وهو يقرر ان يتزوج جوسته دايمشن الودينة الفنية ، ويدبر مؤامرة يحل بها الخطبة التي انمقدت بينها وبين المحامي فولفجنج بوك ، فهو ييث في كل مكان ان بين الخطيبين قرابة تحول دون زواجهما ، وتنجح المؤامرة ويتزوج هو جوسته دايمشن . ويتقدم ديدريش هيسلنج في طريقة بخطف اكدية ، وها هو ذا يبيع قطعة الارض التي يقوم عليها المصنع ليقام عليها نصب مغنم للقيصر فيلهلم ، فيضرب مصغورين بحجر واحد . انه يظهر بعمل يرفع من قدره عند اصحاب السلطان ، وانه يوسع نشاطه التجاري ، فيصبح مديراً عاماً لمصنعين بدلاً من مصنع واحد . ويتم النصب المنيغ وينال ديدريش هيسلنج شرف القاء خطبة افتتاحه ، ولكن الاحتفال يخيم عليه شيء غير قليل من سوء الحظ ، فقد هبت عاصفة هوجاء وامطرت السماء سيولا .

يصف هاينريش من يوم راي ديدريش هيسلنج القيصر ينزل بنفسه ممتهلاً صهوة جواده ليعيد النظام الى برلين وقد اجتاحتها مظاهرات الماطلين :

« وصاح ديدريش : « يعيش ! يعيش ! » لأن الجميع صاحوا مرددين هذه العبارة . وسار وسط حشد هائل صائح من الناس حتى وصل الى بوابة براندنبورج ، وإذا الإمبراطور يمر من خلالها على ظهر جواده لا يفصله عنه الا مقدار خطوتين . واستطاع ديدريش ان ينظر الى وجهه ، الى الجد الصلب ، والى البريق الشمع ، ولكن عينيه لم تكونا تحسان الابصار لفرد صياحه . ورفعت نشوة ، اقوى وامظم من النشوة التي تحدثها البيرة في شاربها ، فوقف على أطراف أصابعه في الهواء . واخذ بلوح بالقبة عالياً فوق رؤوس الجميع ، في افق من الجنون المحمسم وسماء تدور فيها أكثر احساسات الانسان تطرفاً . كانت السلطة تنهادى فوق الحصان تحت بوابة الماوكب المظفرة ، بتسمات فولاذية براقة . السلطة التي تلو علينا والتي تقبل حوافرها . السلطة التي تلو على الجوع والمعناد والسخرية . السلطة التي لا نستطيع حيالها شيئاً ، لأنها جميعاً نحبا . السلطة التي في معنا ، لأن فيه الخضوع . ونحن ذرة من السلطة ، نحن جزء غثيل من شيء لفظته . وكل واحد منا لا شيء . فنحن انما نندرج في تجمعات . فنكون موظفين او كنيسة او تنظيمات اقتصادية او اتحاداً . وهكذا نصعد الى أعلى على هيئة مخروط ، حتى القمة ترتفع فوقها السلطة نفسها صلبة وبراقة . اننا نحيا فيها . ونشارك فيها ، ونحن لا نهانوا فيمن يعمدون عنها ، ونحن المنتصرون حتى اذا فشتنا ، لأنها بهذا تبرر حبا لها .

وبين الخطبة التي القاها ديدريش هيسلنج عندما تولى مصنع الورق بعد وفاة ابيه ، ابعاد الالتزام السياسي والاجتماعي في ادب هاينريش من :

« ايها الناس . لا كنتم تحت امرتي فاني اريد ان اقول لكم ان العمل سيسير هنا في المستقبل سيراً صارماً . انني مصمم على ان اجعل النشاط يدب في أرجاء المصنع . وربما فكر بمضغك في الفترة الأخيرة ، عندما غاب السيد ، انه يستطيع ان يتكامل . من فعل هذا فقد ارتكب خطأ هائلاً . وانا اوجه هذا الكلام خاصة الى المسنين الذين يعملون هنا منذ ايام المرحوم والدي » .

ورفع صوته ، وزاد في حدته ، وفي تقطيع العبارات ، واردف وهو ينظر الى زوبير المتقدم في السن :

« لقد امسكت بعجلة القيادة في يدي . وسياستي هي السياسة الصائبة ، وأنا اسوقكم الى ايام رائعة . وارحب بالوليك الذين يريدون منكم معاونتي ، أما اولئك الذين يريدون الوقوف في سبيلي في هذا العمل ، فسأقتهم » .

وحاول ان يجعل عينيه تبرقان ، وانتفض شاربته الى اعلى اكثر من ذي قبل :

« هنا سيد واحد : أنا . وأنا لست مسؤولاً الا امام الرب والضمير . ولسوف ابدى لكم على الدوام طيبة أبوية . أما رغبات الانقلاب فستحطم على صخرة ارادتي الصلدة . وإذا حدث ان اكتشفت علاقة اي واحد منكم ... »

وحلق في العلم الميكانيكي ذي اللحية السوداء الذي كان يصطنع سحنة تثير الشك ، واردف :

... بالدوائر الديموقراطية الاشتراكية ، فأنني ساقطع ما بيني وبينه من صلة . ذلك انني اعتبر كل ديموقراطي اشتراكي عدواً للصنعي ، عدواً للوطن ... هه .. والان عودوا الى عملكم وتدبروا ما قلته لكم » .

وآدار لهم ظهره بفظة ، وانصرف وهو يتنفس بصوت عال . ولم يستطع لشدة الدوار الذي اثارته فيه كلماته القوية ان يعرف وجهاً من الوجوه التي التقى بها . وتبعته جماعته في ذهول واحترام بينما كان العمال ينظرون بعضهم الى البعض الآخر صامتين قبل ان يمدوا ايديهم الى زجاجات البيرة التي كانت قد صفت هناك احتفاءً بهذا اليوم .

وفي عام ١٩١٧ اخرج هاينريش من رواية « الفقراء » التي تعتبر تكملة لرواية « التابيع » تتسلط فيها الأضواء على الضائعين امام البورجوازيين الذين لا يرضون الا على من كان تابعاً خاضعاً خائفاً مساعداً لهم على تحقيق مآربهم في الشراء والنفوذ . تبدأ رواية « الفقراء » في جاوزنفلد حيث وصلت مصانع هيسلنج الى درجة كبيرة من الضخامة وزاد عدد العمال زيادة عظيمة واصبحوا يسكنون في مجمعات سكنية رديئة تنطق بما يقاسونه من يؤس . أما هيسلنج فقد ارتفع في سلم المناصب الرفيعة بقدر ارتفاعه في سلم الشراء ، فاصبح كثير المال عظيم النفوذ . . . واصبح يقيم في قصر منيف « قصر الرفعة » مع اخته ايماء وزوجها فولفنج بوك . ومن بين العمال نرى كارل بالريش وهو شاب في العشرين من عمره يكن مع اخت متزوجة وأخت لم تتزوج بعد هي ليني تلفت الانظار بجمالها البارع . ولبالريش خال هو العلم جيلبرت تقدمت به السن وساءت حاله وهو الذي اقترض هيسلنج الكبير المال الذي انشأ به مصنعهم على ان يكون له من الربح نصيب . وهو ان لم يكن يحتفظ بالوثيقة الأصلية الدالة على هذا القرض ، فهو يحتفظ بصورة منها ، ويعرف ان الأصل موجود عند المحامي بوك . وهذا هو العلم جيلبرت يطالب بحقوقه . فهو يطالب المحامي بالوثيقة ، فيضطر هذا الى تسليمها اليه وهو يحلده من معاداة هيسلنج ومما يمكن أن تسفر عنه مثل هذه المعاداة . ولكن العلم جيلبرت لا يتراجع بل يأخذ نفسه بالصبر . وينضم اليه بالريش فيساعده ويضم على ان يتعلم في المدرسة ثم الجامعة حتى يصبح قادراً على الحصول على

حقه وحق خاله . وبعد السيد بول في سمي بالريش الى التعليم ما يستحق التشجيع فيعوده الى مشاركة ابنه في الدروس الخاصة التي يأتي من أجلها معلم الى البيت . وتؤدي هذه المشاركة الى تقارب شديد بين بول الصغير وبين بالريش واخته ليني . وتوضح مطالب بالريش وتوضح ، فهو لا يطالب بالمصنع من أجل خاله ، بل يطالب به للمعال باسم الاشتراكية . ويتنزه بالريش أول فرصة مناسبة للمناداة بمطالبه . فقد تقرب هورست هيسلنج ابن ديدريش هيسلنج من الحسناء ليني أثناء حفلة راقصة وأراد أن يصطحبها الى القصر فاصر أخوها على الذهاب معها ، فلم يجد هورست هيسلنج بداً من الرضوخ . وفي القصر أخرج بالريش الوثيقة العجيبة وأفصح عن مطالبه . وحدث هرج ومرج ، وأدعى هيسلنج أن الوثيقة مزورة ، وأن الأمر كله لا أصل له ، وعرض على بالريش مبلغاً كبيراً من المال إذا ما هو سكت وأنصرف عما عقد عليه العزم . ولكن بالريش لم يتراجع وأصر على مطالبه المشروعة . وكانت النتيجة البية . فقد طرده هيسلنج من المصنع ، وحرمت الأسرة ما كانت تحصل عليه من دخل ، واضطرت ليني الى سلوك طريق الرذيلة . وحاول بالريش أن يفعل من أجلها شيئاً ، فحث هورست هيسلنج ذا التوايا الطبية على أن يتزوجها ، ولكن هورست لم يستطع أن يدبر المال اللازم للزواج ، وفشلت محاولة قام بها لسرقة خزانة المصنع . وتضطرب الأحوال في المصنع على الرغم من محاولة هيسلنج استمالة العمال بأشراكهم في الأرباح ، وبلغ العمال الى الاضراب ، وإلى أعمال العنف ، ويحترق في هذه الأثناء القصر وتلتهم النيران الوثيقة الأصلية التي يبنى بالريش عليها مطالبه . . وتنتهي الرواية نهاية حوينة ، فهذا هو بالريش يعدل من اغتيال غريبه هيسلنج ويعود للعمل عاملاً بسيطاً بعد أن فشلت كل مخططاته ، وهذه هي اخته ليني تحترف الدمارة في العاصمة . ولكن هذا الانكسار الذي أحاق بجماعة الفقراء المطالبين بحق مشروع لا يدخل في ذمة التاريخ بل يؤذن بتطورات أشد خطراً .

وإذا كان هاینريش من قد اضطر الى مغادرة ألمانيا بعد أن استولت النازية على الحكم فقد استمر في الكتابة ، ولكنه ترك العاضر ومشكلاته ، وهرب الى زمان غير الزمان ومكان غير المكان ، فاختار لروايته « هاینريش الرابع ملك فرنسا » موضوعاً من تاريخ فرنسا في القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر . أخرج هاینريش من المجلد الأول من الرواية في عام ١٩٢٥ وأخرج المجلد الثاني في عام ١٩٢٨ . واعتمد هاینريش من على عدد من المصادر التاريخية ، كما اعتمد على سيرة هنري الرابع التي ألفها فوثير ، وصور بأسلوب قوى عاتماً كاملاً مليئاً بالأحداث الخطيرة ، يبرز من خلاله الملك الشعبي الذي تقوم عظمته على فهمه لما في نفسه ولما في الناس من ضعف لا مفر من الاعتراف به ، والذي حاول جاهداً أن يجعل للعقل الكلمة العليا وأن يقطع لسان التمسب الديني .

على أن انصراف هاینريش من عن الواقع العاصر الى التاريخ لم يمنعه من العودة الى العاصر أو ما يمكن أن نقول عنه انه العاصر بمثل ذلك في روايته الأخيرة التي ظهرت مطبوعة بعد وفاته « استقبال » - وهي رواية تتحرر الشخصيات وتطور الأحداث فيها في إطار سيريالي ، وإذا كنا نجد صعوبة في تحديد المكان الذي تجري فيه الوقائع ، فإنا لا نجد صعوبة في فهم النقد الاجتماعي الذي يعود اليه المؤلف .



والنقد الاجتماعي هو أيضاً أول ما يلتفت نظرنا في أعمال ألفريد دوبلين الروائية ، وإن كان يتخذ شكلاً آخر غير الذي عرفناه في إنتاج توماس من . ألفريد دوبلين حريص على كشف الأريف

الذي يستتر وراءه مجتمع ينخر التدهور في عظامه ، حريص على دراسة الإنسان الذي تتسلط عليه قوى هذا المجتمع الرهيبة ، حريص على الكشف عن إمكانيات جديدة لإنسان جديد في مجتمع جديد . ولد ألفريد دوبلين في سنتيتين في عام ١٨٧٨ لأمرة تعمل بالتجارة ودرس الطب وعمل بالفعل طبيباً للأعصاب حتى عام ١٩٣٣ ، ولكنه كان كثير النشاط في ميدان الأدب كذلك فقد شارك في إنشاء مجلة « العاصفة » الناطقة باسم المدرسة التعبيرية وأخرج عدداً من الروايات منها رواية « ميدان الكسندر في برلين » التي تعتبر فتحاً جديداً في عالم الأدب . وليس هناك شك في أن دراسته للطب وممارسته لعلاج الأمراض العصبية ثم دراسته للتحليل النفسي وكثير مما يتصل بالتكوين النفسي والاجتماعي والجسماني للإنسان كلن لها أثرها في عمله كاديب . ولا تقل أهمية هذه الناحية من نشاطه من أهمية نشاطه السياسي ، فقد شارك في الحزب الديمقراطي الاشتراكي، وعرف ما تسعى إليه الأحزاب في كثير من بلاد الدنيا فكفر بها وعلم أن ادعاء التقدمية والحرية والديموقراطية والاشتراكية أهدافاً لحزب شيء والاخلاص في السعي لتحقيقها شيء آخر . وقد دخلت خبرته بالحياة السياسية في أعماله الروائية . وكانت حياة ألفريد دوبلين أثناء الحكم النازي مقسمة بين سويسرا وفرنسا والولايات المتحدة الأمريكية . فلما انتهى الحكم النازي عاد إلى ألمانيا واستأنف نشاطه في الحياة الأدبية حتى توفي في أيمندنجن بألمانيا في يونيو عام ١٩٥٧ .

وإذا كنا نريد الاختصار على عرض رواية « ميدان الكسندر في برلين » بشيء من التوسع فلا بأس بأن نذكر الروايات الأخرى أو بعضاً منها. بدأ ألفريد دوبلين معالجة الفن الروائي برواية « قفزات فانتاجون الثلاث » التي ظهرت في صيفها النهائية عام ١٩١٥ وتدور أحداثها في الصين في القرن الثامن عشر حول طائفة تؤمن بإمكانية إصلاح الأحوال عن طريق نيل القوة والانصراف من المقاومة ، وهي تسمى نفسها طائفة « الضعاف » ، ولا تتراجع عن متابعة أهدافها على الرغم من أساليب القمع التي تستعملها قوات القيصر ضدها، وعلى الرغم من المصائب الداخلية التي تهدد كيانها . وتمكن الطائفة من تأسيس مملكة على رأسها الكاهن الملك مانوح ، ولكن هذه المملكة لا تدوم طويلاً ، لأن قوات القيصر تأتي عليها وتقتل مانوح . وتنفى الطائفة منهجها وتتخذ فانتاجون رئيساً لها ، وتحول إلى جماعة عسكرية تسير إلى بكن محاولة إسقاط القيصر بالعنف . ولكن المحاولة تفشل . وهكذا أصبح وجود الطائفة ضرباً من المحال ، فلا منهج للضعف أبقاها ولا منهج القوة ضمن لها النصر . وهذا هو القيصر يفتك بأفرادها ويحرق فانتاجون بعد أن يقرر قفزات ثلاثاً طبقاً للقوانين القائمة . - وفي عام ١٩١٨ أخرج ألفريد دوبلين رواية أخرى نبه فيها إلى التأثير الخطير الذي ينتاب الشخصية الإنسانية في مجتمع تسيطر عليه الآلة : « قاديسيك يكافح الآلة البخارية » وفي عام ١٩٢٤ جاءت رواية « جبال وبحور وعمالقة » التي يصور فيها المحنة التي تتردى إليها البشرية عندما تطوّر القوة التكنولوجية فتصل بها إلى ذبجة لا تستطيع عندها أن تنجو بنفسها من خطرهما . ومن الموضوعات التي اهتم بها ألفريد دوبلين اهتماماً كبيراً موضوع غزو أمريكا الجنوبية وتحويل الهندو الحمر إلى المسيحية ، وتناول دوبلين هذا الموضوع في ثلاث روايات : « بلد بلا موت » ١٩٣٦ و « النصر الأزرق » (١٩٤٧) و « الأندلس الجديدة » (١٩٤٨) . - وتقابل هذه الثلاثية الأمريكية رباعية تناول فيها أحداثاً ما بعد الحرب العالمية الأولى وبخاصة حركة التمرد التي قادها كارل ليكنشت مع روزا لوكسمبورج - وخرجت

المجلدات الأربعة بين عام ١٩٣٨ وعام ١٩٥٠ تحت عنوان رئيسي هو « نوفمبر ١٩١٨ » تم عناوين متفرقة هي : « مواطنون وجنود » (فيما بعد : الهزيمة) - « شعب تعرض للخيانة » - « عودة قوات الجبهة » - و « كارل وروزا » . وفي عام ١٩٤٧ نشر ألفريد دوبلين سيرته الذاتية بعنوان « رحلة القدر » وآخر رواياته « هاملت أو الليلة الطويلة تنتهي » (١٩٥٦) . . ويبدو أن ألفريد دوبلين تحول بمضى الزمن إلى الإيمان بمزيد من الصوفية والإيمان بمفاهيم المسيحية الحقة وأنه ربط هذا الإيمان الجديد بوسائل من الثقافة الإنسانية العامة ومن معرفة أوفر بالإنسان ترتفع عن المعرفة العضوية والنفسية إلى آفاق مثالية .

تدور أحداث رواية « ميدان الكسندر في برلين » (١٩٢٩) أو إذا شئنا ترجمة أقرب إلى الأصل الألماني : « برلين . . ميدان الكسندر » حول فرانتس بيبركوف الذي كان يعمل في مصنع للأسمت ثم في النقل ثم تشاجر مع خطيبته (ايذا) وضربها فحطم ضلوعها فحكمت عليه المحكمة بالسجن أربع سنوات . فلما أمضى مدة العقوبة قرر أن يتعدى من موطن الزلل وأن يعيش حياة شريفة . ولكن حياة المذنب والسجين ظلت لاصقة به لا تفارقه ولا تمكنه من الاختيار لنفسه . وكان أول شيء خطر بباله هو الذهاب إلى بيت (ايذا) التي كانت خطيبته ، وهو أن لم يجدها هناك فقد وجد أختها المتزوجة (ميثا) ، وحدث المحظور واعتدى عليها . وأصبح يخشى عقوبة جديدة ، ويخشى أن ينفي من برلين ، ولكن إدارة رعاية المساجين اتاحت له فرصة أخرى ليعود إلى الحياة الشريفة . فعمل بانما جاتلا يبيع الأقمشة ليكسب قوته ، وحرص في كل مساء على ارتياد الحانات في ميدان الكسندر عله أن يجد فيها يقدم مشروبات وما يدور فيها منها صخب شيئاً من الراحة أو الاطمئنان . وسرعان ما عرف فرانتس بنتاً بولونية وعرف بعد ذلك عمها الذي كان يبيع اربطة الأحذية . وسأقت المقادير فرانتس إلى امرأة طيبة بانما شيئاً من الأقمشة ووجد فيها رقة ورحمة . وما تحدث عنها أمام عم صديقه البولونية حتى طلب هذا الرجل إليه أن يقدمه إليها ، فلم يتأخر فرانتس ، وكانت النتيجة أن سرق الرجل نقود الأملة الطيبة . وحين فرانتس لهذه الحادثة حزناً شديداً وتآلم من ندالة الرجل وما سمح به لنفسه من شر . وكان فرانتس مصمماً على السير في طريق الشرف . مصمماً على الابتعاد عن الأجرام والمجرمين . ولكنه عاد فوقع في براثن مجرم خطير هو راينهولد ، وظل هذا المجرم يتلمس الوسائل حتى تمكن من إكراه فرانتس على الاشتراك معه في تجارة الرقيق الأبيض . ثم ادعى راينهولد أنه يريد من فرانتس أن يستترك معه في الاتجار بالخضروات ، وتبين فرانتس أن المطلوب منه في الحقيقة هو المساعدة في عملية سطو فرفض وأصر على أنه يريد أن يعيش شريفاً . فعا كان من راينهولد الآن أن قلب به أمام عربة صدمته صدمة عنيفة . ونقل المصاب إلى المستشفى وخرج منه بعد أن بترت إحدى ذراعيه . وبدأ حياة جديدة من نوع آخر . فقد اشترى صليباً من الصلب وضعه على ثيابه ليوم الناس أنه من مشوهي الحرب فينال عطفهم ويثر الشفقة في نفوسهم فيعطف عليه منهم القادرون . وسارت أحواله على ما يرام . وعرف فتاة ابنة محفل في الترام ، هي (ميتسه) نذبتها أسرته لسوء سلوكها فاحترقت الدمار . وتحولت صداقته ليمتسه إلى مصال معها ، فأصبح قواداً تموله فاجرة . وما ألت حاله إلى هذه الضمة حتى ارتضى على ما لم يكن يرتضى عليه من سرفة واحتيال . وتذكر راينهولد . والغريب أنه لم يكن يكرهه بل كان يعجب بقدراته الإجرامية الخطيرة . ولهذا ذهب إليه واخذ يتحدث إليه ويتفاخر أمامه بأنه يعرف امرأة لها

كلذا وكذا من الصعات . فقرر رابنهود أن يجرّد فرانتس من هذه المرأة التي يكابر بها . وتمكن بالفعل من استدراجها الى غابة والاعتداء عليها وقتلها . وظل فرانتس ينتظر عودة صديقته دون جدوى ، واضطر الى البحث عن عمل يكسب منه قوت يومه الى أن تعود الغالبة فلم يكن يظن أن شيئا حدث لها . ولكنه ما أن رأى الشرطة تحوم حول المكان حتى توجس خيفة ، وأثر الاختفاء . وإذا بالإعلانات تملأ الجدران مطالبة الجمهور بمساعدة السلطات في القبض على فرانتس ورابنهود . ولم يكن فرانتس في الحقيقة يكتفي عن الأعين اختفاء كاملا ، بل كان يأخذ نفسه بمزيد من الحرص فحسب ، فما كان يعرف له ذنباً . كان فرانتس مثلاً يرتاد الحانات في ميدان الكسندر ويمضي فيها لياليه ويمتص نفسه بشيء أو أشياء مما يتصل فيها من حياة المنكر . وذات يوم هجمت الشرطة على الحانة وقبضت عليه وأودعته الحبس ، فاستبد به الغيظ واليأس معاً ، وقرر أن يمتنع عن الطعام كلية ، فنقلته الشرطة الى مستشفى المجانين ، ومن هناك خرج الى برلين مرة أخرى . هنالك علم بمصر ميتسه وتوجه الى السلطات وأدلى بما لديه من معلومات ، فقبضت الشرطة على رابنهود الذي حوكم وأدخل السجن لثبوت التهمة عليه . وعاد فرانتس يحاول الحياة من جديد وقد تقلت نفسه بعزّز جديد على صديقته التي ضاعت ولم يبق منها الا قبر من الحجر يضع عليه بعض الزهور وصليب من الخشب يسمح عليه بيده . . . ووجد في النهاية مصنعا عمل بواباً به .

وطريقة الفريد دوبلين في معالجة الرواية فريدة لقت نظر النقاد والادباء في عصرها -

- ظهرت عام ١٩٢٩ - وما زالت تعتبر نمطاً من الأنماط المحببة الى نفوس المجددين ، فهي أولاً طريقة غير تقليدية في السرد والتصوير وهي ثانياً مجموعة مختلطة من المعلومات المتقطعة من مصادرها ومن المقطعات المقتصة من الجرائد والمجلات . وهي مختلطة الى أقصى ما يمكن أن نتصوره عندما نسمع هذه الكلمة : احصائيات - تقارير فنية - تقارير طبية - نصوص خطب - اخبار - نصوص التنبؤات الجوية - شعارات وعبارات دعائية . وهي على الرغم من اختلاطها تمثل تنابهاً منطقياً لا شك فيه . والاسلوب ملون ومتنوع الى أقصى حد : جملة كاملة . . جملة ناقصة . . جملة مشوّهة - كلمات دارجة - كلمات من لغة اللصوص والمجرمين والقوادين والعاشرات ، كلمات محرفة . وتحيل بهذه الوسائل الاسلوبية واللفظية والفنية المنوعة دائرة واحدة هي مدينة برلين وتربط الأحداث من أول الرواية الى آخرها حول شخص واحد هو فرانتس بيبركوف . ويطلب على جو الرواية طابع التشاؤم والسخرية في وقت واحد ولا يمكن أن يبدو هذا غريباً ما دامت الأشخاص في غالبيةها العظمى « تعاني » من شيء - الأشخاص فقراء أو مساكين أو يؤسّد أو مغلوبون على أمرهم أو منحرفون رغماً عنهم أو منحرفون لضعف في إرادتهم وضميرهم . . . ولقد كان المصير كله عصرًا مضطرباً من النواحي الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكان الناس فيه ، وبخاصة ضعاف الحيلة ، في مواقف شديدة الصعوبة .

هذه الرواية النموذجية تحلق بالقارئ في آفاق مختلفة وتحرك القرائح المبدعة في اتجاهات مختلفة . أنها تنتقل بنا من مجال التحليل النفسي الى مجال الدراسة الفسيولوجية الباثولوجية الى مجال الدراسة الاجتماعية الى مجال التصوير الواقعي لمكان بعينه في وقت بعينه . وهي تنتقل بنا من مجال النقد الاجتماعي الى مجال النقد السياسي الى مجال النقد الثقافي . وهي بعد ذلك أو قبل ذلك أن شئنا فتتح سبلاً جديدة في عالم الرواية ، فهي تقوم نموذجاً في حد ذاتها على الرواية التي تضم الكثير من الأساليب التقنية في عمل واحد ، وهي تفتح السبل أمام تطوير الرواية الواقعية والرواية النفسية والرواية السياسية . وإن كانت رواية دوبلين تنلزم إطاراً منطقياً فهي تدفع التفكير الى إمكانات خلق رواية تقوم على لصق مقتطفات من جرائد أو كتب بعضها

الى البعض الآخر دون ان يربطها برابط من منطق. والحقيقة ان آثار « ميدان الكسندر في برلين » على الفن الروائي المعاصر في ألمانيا كبيرة جداً .

من بين المشاهد التي يجتازها فرانتس يبركوف مشهد اجتماع الفوضويين السياسيين الذين كانوا يسعون الى تحطيم الديمقراطية البرلمانية التي كانت قائمة في ألمانيا في عصر الجمهورية الويمارية ، أى في الفترة بين نهاية الحرب العالمية الاولى ، واستيلاء النازية على الحكم . وبين هذا المشهد ضياع الفرد أمام القوى الكثيرة المتحركة في المجتمع المعاصر ، سواء منها القوى المنظمة والقوى الفوضوية ، وبين المشهد كذلك التدهور التي تتعرض له المفاهيم الفكرية والثقافية الأساسية . نقرأ فيه :

« الرابح الألماني جمهورية ، ومن لا يؤمن بذلك يأخذ طلقة في رقبته . هناك في شارع كوبرنيك ، عند شارع كنيسة ميشائل اجتماع . القاعة طويلة وضيقة ، عمال وشباب بيّات مفتوحة وآخرون بيّات خضراء يجلسون على صفوف من المقاعد بعضهم خلف البعض ، نساء وفتيات وباعة كتيبات يدورون في المكان . ويقف على النصّة وراء المنضدة بين رجلين آخرين رجل بدين أصلحت رأسه الى نصفها . انه يتحرّض ويجتذب ويضحك ويغري .

» ونحن لم نأت اخيراً الى هنا لنجمع . فلنستطيع ذلك ، بل نستطيع ذلك أولئك الذين يجلسون في البرلمان . وهل حدث أن سال سائل واحداً من رفاقنا هل يريد أن يدخل البرلمان ، البرلمان بالقبة الذهبية من فوق ، والكرسي الوثير من الداخل . هل قال له : اتعلم أيها الرفيق ، لو انني فعلت هذا ، وذهبت الى البرلمان لكان معنى هذا أن الصعاليك زادوا واحداً . اننا ليس لدينا وقت للرفيق في الداخل ، وإشارة الغبار في كل مكان . ان الشيوعيين الذين ليس لديهم قوائم يقولون : اننا نريد ممارسة سياسة فضح الكامن المكتون . فما هي النتيجة التي انتهت اليها هذه السياسة ؟ لقد فسد الشيوعيون أنفسهم ، ولا حاجة بنا الى الكلام عن سياسة فضح الكامن المكتون . هذا احتيال . فان الكامن المكتون الذي يريدون فضحه ظاهر يراه الأعمى في ألمانيا ، وما يحتاج الانسان الى الدخول في البرلمان لبلوغ هذا الهدف . ومن لا يرى هكذا بمفرده ، فلا سبيل الى مساعدته على الفهم ، لا بالبرلمان ولا بغيره . أما ان هذا البرلمان بؤرة الكلام الفارغ ، وأما أنه لا يصلح لشيء الا للاحتيال على الشعب ، فنتيه تعليمه كل الأحزاب ما عدا من يسعون أنفسهم ممثلي الشعب العامل .

وأصحابنا الاشتراكيون الطيبون ! نعم ، ان من بينهم اشتراكيين دينيين ، ولتضع النقط على الحروف : انه يتحتم عليهم ان يكونوا دينيين ، ان يعرفوا جميعهم على التفسير . أما ان يكون هذا الرجل الذي يجرون اليه قسيساً مسيحياً او كاهناً بوذاً ، فامر لا أهمية له . المهم ان يستمعوا اليه . (صيحة : وأن يصدقوه بطبيعة الحال) . ان الاشتراكيين لا يريدون شيئاً ، ولا يعرفون شيئاً ، ولا يستطيعون شيئاً . وهم يناولون في انتخابات البرلمان أغلبية الأصوات دائماً ، ولكنهم لا يعرفون ما ينبغي عليهم أن يصنعوه بهذه الأصوات ، لا بل يعرفون : ان يجلسوا في المقاعد الوثيرة ، ويدخنوا السيجار ، ويصيحوا وزراء . وهذا هو ما أعطى العمال أصواتهم من أجله ، وما أخرجوا القروش من كيس نقودهم لبلوغه : لكي يتربل خمسون أو مائتين الرجال على حساب العمال . ان الاشتراكيين لم يستولوا على السلطة السياسية في الدولة ، ولكن السلطة السياسية في الدولة هي التي استولت على الاشتراكيين . ان الانسان ليتعلم كل يوم شيئاً جديداً ، ولكن ليس هناك

مثيل للبكرة التي هي العامل الألماني . العمال الألمان يتناولون ورقة الانتخاب في أيديهم المرة تلو المرة ، ويذهبون الى اللجنة الانتخابية ويقدمونها ، ويظنون أن كل شيء قد انتهى . انهم يقولون : اننا نريد أن يدوى صوتنا في البرلمان . خير لهم أن ينشئوا جمعية للفناء والإنشاد .

رفاقي ! رفيقائي ! اننا لن نأخذ بطاقات انتخاب ، ولن ننتخب . لماذا ؟ لأن الناخب يخضع للقانون . والقانون هو السلطة الفاشية ، هو السلطة المباشرة للحاكمين . ان قساوسة الانتخاب يريدون غوايتنا ، فيظهرون امامنا بسحنة طيبة ، انهم يريدون التمويه ، انهم يريدون أن يحولوا بيننا وبين أن نرى ما هو القانون ، وما هي الدولة ، ونحن لا نستطيع أن ننفذ الى الدولة من خلال ثقب أو أبواب ، إلا أن نكون على أكثر تقدير حمير الدولة وحمالي ائقالها . وهذا بالضبط هو ما يسمى اليه قساوسة الانتخاب . انهم يريدون اصطيادنا وتربيتنا على أن تكون حميراً للدولة . ولقد حققوا هذا الهدف منذ مدة طويلة بالنسبة لغالبية العمال . لقد تربينا في ألمانيا على هدى القانون . ولكن الانسان أيها الرفاق ، لا يستطيع الجمع بين النار والماء ، وهذا شيء ينبغي على العامل أن يعرفه .

البورجوازيون والاشتراكيون والشيوعيون يصبحون معاً في جوقة واحدة ، ويفرحون وهم يرددون : البركة كلها تأتي من اعلى ، من الدولة ، من القانون ، من النظام العالي . وكل شيء على هذا النمط . جميع من يعيشون في الدولة لهم حريات نابذة في الدستور . ثابتة فيه . أما الحرية التي نريدها ، فلا يعطينا إياها أحد ، بل علينا نحن أن نأخذها . وهذا الدستور يريد أن يخرج القلاء من عقولهم ، فماذا تفعلون ، أيها الرفاق ، بالحرريات المكتوبة على الورق ، بالحرريات المكتوبة ؟ انك اذا استعملت مرة حرية من هذه الحريات ، اتى اليك الشرطي ، وضربك على رأسك . فلماذا صحت فيه قائلاً ما هذا ؟ ان الدستور ينص على كذا وكذا ، قال لك : كلام فارغ ، يا بله . وهو على حق . ان الرجل لا يعرف الدستور ، انه يعرف الأوامر . وفي يده العصا . أما انت فعليك أن تقفل فمك .

وعما قريب لن تكون هناك أماكن في الصناعات الهامة . لقد أوتيت مقصلة اسمها لجان التسوية ، ويمكنكم أن تتحركوا بحرية تحت هذه المقصلة .

رفاقي ! رفيقائي ! الانتخابات تجري وتكرر ، ويقولون لكم : في هذه المرة ستتحسن الأحوال ، انتبهوا معنا ، اجتهدوا ، اعملوا دمايينا لنا في البيت وفي المصنع ، فما زلنا بحاجة الى خمسة اصوات ، الى عشرة ، انتظروا وسترون . نعم ، يمكنكم أن تتروا شيئاً . وما هي في الحقيقة الا دائرة لا تنتهي من العمى ، وكل شيء يظل على حاله . ان النظام البرلماني يطيل أجل يؤس العمال . انهم يتحدثون عن أزمة العدالة ، ويقولون انه ينبغي اصلاح العدالة ، اصلاحها من رأسها وأطرافها ، لا بد من تجديد القضاة ، لا بد من جعل طبقة القضاة طبقة جمهورية ، تحفظ الدولة ، وتقيم العدل . ولما نريد قضاة جدداً . اننا لا نريد ابة عدالة مطلقاً . اننا نسقط أجهزة الدولة بالعمل المباشر . ولدنا الوسائل التي نستخدمها لتحقيق هذا الهدف : امتناع العمال . عندما يمنع العمال تتوقف المصانع . وليس هذا نسيدياً ينشأ . اننا ، يا رفاقي ورفيقتي ، لاندمهم يخدمونا بالحديث عن النظام البرلماني والتأمين والاحتيايل السياسي الاشتراكي كله . اننا لا نعرف سوى معاداة الدولة ، وانعدام القانون والاعتماد على قبضاتنا .

ويدور فرانتس في المكان بصحبة فيلي الشاطر ، فيسمع الكلام ، ويشترى كتباً بدسها في جيبه. وفرانتس ليس مهتماً بالسياسة، ولكن فيلي يضغط عليه ، فهو يسمع بفضول . . .

كان توماس منّ وأخوه هاينريش منّ والفريد دوبلين يحاولون فهم محنة المصري محنة الثقافة ومحنة الفرد ومحنة المجتمع في هذا المصري الضيق الذي بدأ بداية قوية في ظاهرها واهية في داخلها ، وكان لكل منهم منهجه ، وكان كل منهم رائداً اما لنوع أدبي مبتكر أو لوسيلة فنية مستجدّة أو لطريقة مبتدعة من طرق معالجة الكلمة أو الجملة ، وكان لكل منهم من الأفكار أو التاملات الفلسفية ما يقيم عليه أعماله الفنية . وإذا كان الفريد دوبلين قد لفت الأنظار بالشكل الجديد الذي اتخذته روايته « ميدان الكسندر في برلين » ، فقد ملك فرانتس كافكا على الناس لا في ألمانيا وحدها بل في أنحاء كثيرة من العالم عقولهم ووجدانهم بطريقة الفلة في التعبير التي جمّع فيها بين الواقع والأدقّ وفوق الواقع في كل متكاثر وجسم بها مواقف الاستعانة التي تعرض لها الفرد في العصر الحاضر فتتخطى شجاعته وتتهاد قوته وتلبس عليه الأمور .

ولد فرانتس كافكا في براغ - مواطناً ألمانياً أو على الأحرى نمساوياً - في عام ١٨٨٣ ، ودرس القانون ثم اشتغل في عام ١٩٠٨ في مؤسسة التأمين ظل بها يترقى من وظيفة الى أخرى حتى وفاته في عام ١٩٢٤ . وقد أصيب في وقت مبكر بالسل ولم يجد سبيلاً لعلاجه فظل عليلًا يائساً . كذلك إحاطت به في الأسرة منذ الطفولة ظروف قاسية طبعت شخصيته ، فقد استبد الوالد بالأسرة استبداداً شديداً عانى منه الابن فرانتس خاصة ، لأنه كان مرهف الحس كثير التأمل . كذلك لم تكن علاقاته الاجتماعية موفقة دائماً ، فلم يجد السبيل الى الهدوء في احضان الأسرة، ولم يجد الرضا الكامل في العمل . وعلى الرغم من هذه المعوقات كلها فقد خلف في الرواية والقصة القصيرة واليوميات والرسائل الخاصة أملاً تدخل في مداد الأعمال الأدبية العظمى التي عرفها القرن العشرون . وتكتنف أعمال كافكا الصموبة التي حيرت وما زالت تحير النقاد والباحثين ، فهي وإن بدت سهلة أو ساذجة ، تحمل في طياتها الكثير من المعاني العميقة . فقد مزج كافكا الضدين معاً . مزج عناصر الكوميديا بعناصر التراجيديا ، مزج المفاهيم الفلسفية بصور من البساطة والسذاجة، وتظاهر بأنه يرسم الواقع فزعم الأواقع ، وتظاهر بأنه يرسم الأواقع وأخفى في رسمه الواقع وما فوق الواقع . ولكننا نعرف أنه يصور الإنسان في عصرنا وأنه يصوره وقد تعرض للانغاز الكثيرة والخوف الذي لا يتبدد والياس الذي لا يرحى من ورائه نجاح ولشكلات اللذب والضمير والحكم والمعرفة والقوة والنفوذ .

وتتكون الأعمال الروائية لكافكا من مجموعة من القصص القصيرة ومن ثلاث روايات لم يتمكن من وضعها في الصيغة النهائية التي كانت تطوّر فيخاليه ، ولم يتمكن من اكمالها ، ولم يفكر في تنظيم صفحاتها وفصولها ، وتركها عند وفاته وقد أوصى بأن تحرق اعتقاداً منه أن القراء لن يجدوا فيها نفعاً . ومن حسن الحظ أن الوصية لم تنفذ ، وأن الروايات خرجت مطبوعة ، فوجد القراء فيها نفعاً كثيراً وتعلم منها الأدباء المعاصرون جميعاً . هذه الروايات هي : القصص (١٩٢٥) - القصص (١٩٢٦) - أميكا (١٩٢٧) . تدور أحداث رواية القصص حول (يوزف ك) ، شاب في الثلاثين من عمره ، يعيش في مدينة كبيرة في عصرنا الحاضر ، يستيقظ صباح يوم عيد ميلاده فيجد الشرطة تدخل عليه حجرتة وتلمنه بأنّه مقبوض عليه . ويوزف ك لا يعرف الجريمة

التي ارتكبتها ويظن ان شخصاً ما كاد له أو ان الأمر كلها خطأ من أساسه . ويعلم يوزف ك ان القبض عليه لا يعني ايداعه الحبس ، فله ان يذهب الى البنك الذي يعمل وكيلا به ، وأن يمارس أعماله كما اعتاد ان يمارسها ، وأن ينتظر مكافأة تليفونية تخبره بموعد المحاكمة . ويظل يوزف ك في حجرته بالبنسيون لم تغفر حياته فيها ، ويستمر في عمله بالبنك . ويتلقى يوزف ك المكافأة الموعودة . وعلى الرغم من ان المتكلم لا يذكر له بدقة مكان وموعد المحاكمة الا أنه يتوجه الى المكان الذي يظن ان المحاكمة ستعقد فيه . وليس هذا المكان سوى مبنى كثير المساكن تضطرب فيه حياة أسر مختلفة . وتدفعه المصادفة العجيبة الى قاعة المحكمة فلذا هي مزدحمة لا يكاد يجد وسط الناس فيها طريقه . ويحاول يوزف ك ان يثبت للمحكمة براءته ولكن كلامه يقابل بالانطباعات المختلفة غابة الاختلاف ، تارة بالصفر وتارة بالتصفيق وتارة بالاستحسان وتارة بالضحك . ويعلم ان القضية مستمرة . وهذه هي القضية تستمر دون أن ينلو عليه أحد صحيفة الاتهام ، ودون أن يطالعه القاضي فراه رأى العين . ويوزف ك مأخوذ بالمحكمة والقضية لا يستطيع أن يفلت من دائرة السيطرة التي احاطها بها . وما هوذا يجد الصعوبة أشد الصعوبة في تأدية عمله كما ينبغي ، ويضطرب في علاقاته مع الناس . ولهذا يأتي همه اليه ويحاول مساعدته ، فهو يأخذه الى المحامي (هولد) الذي يعرف من أمور المحكمة ما لا يعرفه غيره ، والذي يدعي انه يعرف القائلين عليها أوثق المعرفة . ويبدأ الحديث ويبسط المحامي شيئاً من فكره ولكن يوزف ك يسمع على حين نجاة كان شيئاً يقع خارج الحجرة ، فهو يخرج ويجد الفتاة (لينى) التي تعمل في خدمة المحامي ، فيظل معها ولا يعود الى المحامي بعد ذلك . وتتعهد المشاهد وتتوعد ، فما يكاد يوزف ك يسمع بشخص يستطيع مساعدته حتى يذهب اليه ، وما يلتقي بالشخص حتى يحدث شيء يصرفه عن أمره ، فهو أحياناً يتعب وينام ، وأحياناً يصاب بالأغماء أو الدوار وهو على أية حال لا يستطيع أن يجمع شتات نفسه لمواجهة القضية التي فرضت عليه قرصاً والتي لا يعلم من شأنها شيئاً . انه يسمع من صلة المصور تيتوريلي بالمحكمة فيذهب اليه ويسمع منه الكثير من المحكمة والموظفين ، ولكنه لا يجد لديه نقماً . وهذه هي المحكمة تتسع وتضخم حتى تصبح الدنيا كلها محكمة : محكمة في البيوت وامام البيوت وفوق أسطح البيوت وفي داخل الحجرات وفي مكاتب البنك وفي مخازن البنك بين اكوام المهملات ، حتى في الكنيسة . يذهب يوزف ك الى الكنيسة ليلتقي بضيف من ايطاليا أتى لبعض الأعمال ، ويدخل الكنيسة عندما يبيعه الانتظار ويجد فيها وسط الظلام قسيساً . حتى هذا القسيس من المحكمة . وتحدث القسيس اليه من المحكمة ويحكي له أمثلة من القانون الذي يقوم كالبنى عليه حارس لا يدخل فيه الا من كان له ان يدخل . ولا يفهم يوزف ك الأمثلة ولا يصل الى مغزاها . وما هوذا عام ينقضى . والمحكمة التي لم يرها تصدر عليه حكماً بالاعدام . ويأتي اليه في عشية عيد ميلاده الواحد والثلاثين رجلاً يقتادانه الى خارج المدينة وهو يرشح لهما تماماً بل ويساعدهما على تأدية مهمتهما . وهما يقتلانه بسكين ، بينما يأتي صوت من مكان مجهول يقول : « كالكلب » .

يصور كلكا البحث عن المحكمة او لجنة التحقيق على النحو التالي :

« واتجه ك الى السلم ليصل الى حجرة التحقيق ، ثم مالبث ان وقف ساكناً لانه رأى على هذا السلم مدخل ثلاثة اخرى توصل الى سلالم اخرى ، هذا بالإضافة الى معبر صغير بدا في نهاية الفناء وكاتما كان يوصل الى فناء ثان . وانغافظ ك لانهم لم يبينوا له مكان الحجرة بالضبط . - لقد عاملوه باهمال او استهتار عجيب ، وعقد النية على ان يذكر ذلك في التحقيق بوضوح وبصوت عال . واخيراً صعد الدرج ، وداعبت فكسره ذكرى كلمة

الحارس « هيليام » إليه : ان الذنب يجتذب الحكمة اجتذابا . . واستنتج ك من هذه العبارة أن حجرة التحقيق تقع عند السلم الذي اختاره مصاندة .

ولقد تسبب اثناء صعوده السلم في نزاع اولاد كثيرين كانوا يلعبون عليه . فلما شق حفرهم وصر من بينهم تطلعا الى بالشر . وقال في نفسه : « اذا حدث وكان على أن أحضر الى هذا المكان مرة ثانية ، فلا بد أن أحضر معي اما حصى لاسبهم بها أو عصا لأضربهم بها » . واضطر قبل أن يصل الى الدور الأول الى أن يقف هنيهة الى أن تتم كرة من تلك التي كان الأولاد يلعبون بها مشوارها . وكان هناك صبيان صغيران وجهاهما ملتويان كوجه كبار الاشقياء أمسكا بنظونه في هذه الأثناء . ولو أنه دفعهما ليعدهما عنه لأصابهما بأذى ، وكان يخشى صراخهما .

وبدأت عملية البحث الحقيقية في الدور الأول . ولما لم يكن ك يستطيع أن يسأل من لجنة التحقيق فقد اخترع شخصية تجار اسمه لانتس - وقد خطر بباله هذا الاسم لأن الضابط ابن اخي السيدة جروباخ كان يسمى بهذا الاسم - وأراد أن يسأل في كل المساكن هل يسكن بها نجار اسمه لانتس ليتيح لنفسه امكانية التطلع الى ما بداخلها . وقد تبين بعد ذلك أن التطلع داخل الحجرات أمر ممكن حتى بدون ذلك في أغلب الأحوال ، لأن كل الأبواب تقريبا كانت مفتوحة ، وكان الأولاد يدخلون ويخرجون منها . كانت تلك الحجرات بصفة عامة حجرات صغيرة ، لها شباك واحد ، وكان السكان يطبخون طعامهم فيها أيضا . ومن النساء من كن يحملن على ذراع طفلا رضيعا ، ويعملن بالأخرى في امدد الطعام . وكانت هناك بنات مراعات لا يرتدين على ما يبدو سوى مرابيل ويجرين هنا وهناك ينشأن ما بعده نشاط . وكانت الحجرات كلها تضم مضاجع ما يزال بها بعض الناس ، كان يرقد بها مرضى أو نيام وربما تمدد بها أناس يرتدون ملابسهم كاملة . وكان ك يقرع أبواب المساكن المفلقة ويسأل عما اذا كان النجار لانتس يسكن فيها . وكثيرا ما كانت امرأة تفتح الباب وتتلقى السؤال ثم تلتفت الى داخل الحجرة فينهض أحدهم من السرير لتقول له : « هذا السيد يسأل هل يسكن هنا النجار لانتس ؟ » ويسأل الناهض من السرير : « النجار لانتس ؟ » فيقول : « نعم » رغم انه حين بدون شك ان لجنة التحقيق ليست هنا ، وأن مهمته هنا قد انتهت . وكان هناك كثيرون يصدقون أن ك مهم جدا بالمشور على النجار لانتس ، وكانوا يطيلون التفكير ، ويذكرون اسم نجار آخر غير لانتس ، أو يذكرون اسمًا آخر يئنه وبين اسم لانتس شبه بعيد ، أو يسألون عند الجيران أو يراققون ك الى سكن بعيد يستطيع أن مثل هذا الرجل ربما يسكن فيمن الباطن أو يرجون أن يجدوا فيه من يستطيع أن يعطي بيانات احسن من تلك التي يعرفونها . وأصبح ك في النهاية لا يسأل بنفسه الا قليلا ، أصبح يسير وراء مرشديه خلال الأدوار . وندم على خطئته التي لاحت له في اول الامر عملية جدا . ولما بلغ مطلع النور الخامس قرر أن يقطع البحث واستأذن العامل الشاب اللطيف الذي اراد ان يقوده الى ما بعد ذلك ، ونزل . وما لبث ان تملكه الغضب من أن الجهد الجهد الذي بذله لم ينته به الى نهاية ، وعاد مرة أخرى يقرع أول باب في الدور الخامس . كان أول شيء رآه في الحجرة الصغيرة ساحة حائط كبيرة تشير الى الساعة العاشرة . وسأل : « هل يسكن هنا نجار اسمه لانتس ؟ » وقالت امرأة ذات عينين سوداوين لامعتين كانت منهمكة في غسل ملابس طفل في طست غسيل : « هناك اذا سمحت » وأشارت بيدها المبتلة الى باب الحجرة المجاورة وكان مفتوحا . وظن ك انه يدخل الى اجتماع . كانت هناك أعداد متزاخمة من الناس - لم يحفل أحد منها بالدخل - تملأ حجرة متوسطة السعة لها

نافذتان ، ولها على مقربة من السقف دهليز يحيط بها ، كان هو كذلك يقص بالناس ، وكان من بالدهليز يقفون منحنين لتتصق رؤوسهم وظهورهم بالسقف وخرج ك لأن هواء المكان لقل عليه ، وقال للمرأة الشاب التي يبدو أنها لم تحسن فهم سؤاله : « لقد سألتك عن نجار اسمه لاتنس ؟ » فقالت : « نعم » ، ادخل هنا من فضلك ؟ » ولعله لم يكن ليتبعها لو لم تتجه اليه وتمسك مقبض الباب وتقول : « بعد أن تدخل سأقفل الباب ، فلا ينبغي أن يدخل آخر بعدك » وقال ك : « هذا شيء معقول جداً » . ثم دخل مرة أخرى ..

هذه الصور الكاريكاتورية والعناصر المضحكة المتضاربة التي يحب الإنسان أن يتأملها أكثر من مرة لبثتين مغزاهما العميق ، تتكرر في روايته الثانية « القصر » . تدور أحداث رواية « القصر » حول شاب اسمه (ك) يصل في وقت متأخر من مساء يوم من أيام الشتاء الى قرية عند أسفل التل الذي ترتفع فوقه مباني القصر . ويذهب الشاب الى حان الجسر ويحاول أن يقضي الليلة حتى يأتي الصباح ويقابل أولى الشبان الذين استمدوه ليعمل موظفاً للسياحة . ولكن أهل القرية يواجهون ك بالبرية الشديدة ولا يسمح صاحب الحان له بالبيت الا بعد أن يتلقى ك تصريحاً تلفونياً من القصر بذلك . ويخرج ك في الصباح الى القرية الفارقة تحت الثلوج وينظر الى الأفق فيرى القصر وهو يتكون من مجموعته من المباني توشك أن تكون مدينة صغيرة ويرى للقصر برجاً لا يعلم هل هو برج كنيسة أو برج رعية . ويطلق النظر الى القصر فلا يجد فيه ما كان يجد من الروعة بل يرى مبانيه من الحجر الهش الذي يتساقط ويفقد طلاؤه ، ويتذكر ك بلدته . أما القرية ففيها بيوت ومفروسة وكنيسة . ويحاول ك الذهاب الى القصر فيكتشف أنه بعيد جداً لم يكن يحضر له على بال ، فينحرف الى القرية ويدخل بيتاً من بيوتها يرى فيه امرأة شاحبة يفهم أنها تنتمي الى القصر . ويأخذه الناس ، وعندما يفيق يطرده أهل البيت . يلتقي في الطريق برجلين متشابهين غاية التشابه يعلم منهما انهما عتيقنا ساعدين له ، ويضطر ك الى قبول هذا الوضع على الرغم من أن مساعديه على وشك الحضور ومعهما الأجهزة . ويعلم ك أن الإنسان لا يستطيع دخول القصر الا بتصريح ، ويعلم أن الحصول على مثل هذا التصريح ليس بالشيء الهين . ويتلقى رسالة من رئيس الإدارة « كلم » يبلغه فيها بأن الشاب « برناباس » عين ساعداً له وبأن رئيس القرية سيلفله بتفصيلات مهمته . ويعتمد ك على ذراع برناباس حتى يصل الاثنان الى بيت برناباس ، ويرى ك هناك والدي الشاب واختيه اولجا واماليا . وينتظر فرصة ذهب اولجا الى الحان لاحضار شيء من البيرة فيرافقها الى هناك ، فلم يعد من بقاله في البيت جدوى لأن البيت لا يتصل بالقصر ، وهو يريد أن يصل الى القصر على أي حال . أما الحان الذي تذهب إليه اولجا فهو حان السادة الذي لا يسمح فيه بالبيت لفريق السادة الذين ينزلون من القصر الى القرية في بعض المهام . ويرى ك الخدم يسترسلون مع اولجا في كثير من العيت ، ويرى بالحان الخادمة فريداً ويتقرب اليها عندما يعلم انها عشيقه كلم . وينشأ بين ك وفريدا حب يظن ك أنه سيجد فيه السعادة والطمأنينة . وفريدا تمكنه من النظر في ثقب بأحد الأبواب في الحان ويخيل اليه أنه يرى كلم جالساً ، وفريدا تمكنه كذلك من البيت سرّاً في قاعة الشرب بالحان . وفي اليوم التالي يأخذ ك فريدا الى حجرته بهمان الجسر وهو يفكر في حياة اسرية معتدلة . ولكن المساعدين بشران حفيظته ويسببان له الفسجر لأنهما لا يفترقان عنه ولا يدعاهن له شيئاً من حياة شخصية خاصة لا يندسان فيها . وبينما ك يظن أنه بالحصول على فريدا قد حصل على خير كثير وقد انتصر على كلم نفسه بأن جرده من عشيقته ، ويظن كذلك أنه قد اقترب من القصر بما عقد من علاقة طيبة مع برناباس ، تأتي مصاحبة الحان وتحدث اليه حديثاً يفهم منه أنه أساء الى نفسه والى

فريدا وأنه في الوقت الذي تصور فيه انه يعطم شيئاً، جاهل جهلاً لا سبيل الى اصلاحه. ويذهب
 له الى رئيس مجلس القرية ويدور بين الاثنين حديث طويل عن الروتين ينتهي الى أن رئيس
 القرية لا يجد عملاً في المساحة يمكن أن يقوم به كـ، وأنه يختاره بين الرجل وبين العمل في وظيفة
 خادم للمدرسة حتى تقور الدواوين شيئاً نهائياً في شأنه . ويضطر ك الى قبول العرض الأخير
 على الرغم مما فيه من تحقير لشأنه ولكنه يجد فيه على أية حال مأوى لزوجته وله وشيئاً من الدفء
 في الشتاء ولقمة عيش . ويستمر ك في محاولاته للوصول الى القصر أو الى الرئيس كـ . فيذهب
 الى حانة السادة ولكنه يكشف ان الحديث الى كـ يوشك ان يكون محالاً . ويلتقي برجل يقدم
 له نفسه على انه سكرتير كـ في القرية ، ومن عجب ان هذا الرجل يطلب الى ك ان يجلس اليه
 ليستجوبه ، فيرفض كـ . وإذا كانت الأمور تسير في هذه الاتجاهات كلها من سيء الى أسوأ ، فهذا
 خطاب فريد يأتي من كـ يشكره فيه على أعمال المساحة التي قام بها . لا بد أن في الأمر سرأ .
 ويعرض له لصموبات كثيرة في المدرسة ، فالمساعدان يتقربان من فريدا أكثر مما ينبغي ، والمدرس
 يفصل كـ لأنه لا يقوم بواجبه . أما كـ فيرفض الفصل ، ويفصل هو المساعدان السخيفين
 ويطردهما شر طردة . كذلك تسوء العلاقة بين كـ وفريدا خاصة وقد تكررت زيارات كـ لبرناباس
 وأخيه . وتقع أولجا على « كـ » قصة برناباس ، وكيف رفضت اختها أماليا ذات يوم عرضاً
 فاجراً عرضه عليها أحد السادة فادعى هذا السيدان أماليا أهانت السلطة وإن اسرتها مسئولة معها
 عما حدث ، وكيف فشلت كل محاولات الشكوى والتصالح ، ولم يعد أمام أولجا الا ان تنسب
 علاقات وثيقة مع خدام السادة في الحان ، ولم يعد أمام أخيها برناباس الا ان يعمل ساعياً في
 الدواوين بلا أجر . وهذه هي فريدا تغضب من كـ وتتركه ويعود الى العمل في الحان . ويتجه ك الى
 هناك في محاولة لاصلاح ما فسد من أمورهما ، ويعلم في الطريق ان الرانجر أحد سكرتيري كـ
 الكبار يريد مقابلته ، وكيف يجد كـ حجرة السكرتير أولانجر والحجرات كلها متشابهة أو حتى
 اذا وجد الحجرة كيف يدخل والسكرتير نائم لا ينبغي لأحد أن يوقظه ؟ لهذا يدخل كـ حجرة
 أخرى ينتظر فيها ، فاذا النوم يتملكه فلا يفيق الا بعد فوات الأوان . لم يستطع ك أن يعرف
 من أمره الا ان اختطافه فريدا من الحان قد سبب ارتباكاً كبيراً هو المسئول عنه، وإن وجوده في
 هذا المكان يزعج السادة ازعاجاً شديداً . ويُقتاد « كـ » الى الخمارة حيث ينام على لوح من خشب .
 ويلتقي في الخمارة ببيبي التي خلفت فريدا أثناء غيابها ، ويدور بينهما حديث تعرض فيه البنت
 عليه ان يأتى الى حجرة الخاديمات يتوارى فيها الى ان ينتهي الشتاء ويأتي الربيع . وتنتهي
 الرواية بحوار بين كـ وصاحبة الحان ، كان كـ يظن انها لا تهتم بالتياب ، فاذا بها مفرمة بالتياب
 الى حد يجاوز المألوف ، ويتهمها كـ بأنها كاذبة ، فتدرك التهمة الى نحره وتقول عنه انه أما مجنون
 أو طفل أو انسان شرير جداً خطير جداً .

« كـ » هو في اعتقادنا الشخص الذي يبحث عن مقومات حياته ، وهذه المقومات تجتمع على
 هيئة رمز يمثل شخص خرافي هو « كـ » أو « بناء خرافي » هو القصر . انه يفشل في امتلاك مقومات
 الحياة لأنه ضعيف الإرادة ، مشتت اللهن قليل الحيلة ، وهو يتعرض لقنوات المجتمع القاسم
 التي أصبحت تؤثر على حياة الناس تأثيراً مفرطاً في القوة والتشعب والخبث ، واصبح الانسان
 يتعرض لسلطة مجهولة يعرفها ولا يراها تلمب به كما تلمب الطفل الساذج أو الرجل المحترف
 بالكرة . واخطر ما يتعرض له « كـ » هو انه يتترك التيار يجرفه فيخرج عن أهدافه الاولى
 وينتقل قوته في صراع مع أشياء يظنها ذات أهمية وما هي من الأهمية بمكان .

ومن أطرف ما في رواية « القصر » تصوير كائنات العمل في الدواوين وللإجراءات التي تتخذ

في الأمور المختلفة ولاصناف الموظفين كبارهم وصغارهم . ويأتي هذا التصوير في مواضع متعددة من الرواية وبخاصة في أحاديث بين كـ ورئيس مجلس القرية ، وبين «كـ» وأولجا وبين كـ وصاحبه إلجان . وهذا هو جانب من حديث كـ مع أولجا عن عمل برناباس في القصر ثم عن العمل في القصر عامة :

وقالت أولجا : « لو أن برناباس عرف له عملاً آخر يقوم به بدلاً من شغلة الساعي هذه التي لا ترضيه لما تأخر عن الإنصراف عنها (...) أنها لا ترضيه وله في ذلك أسباب مختلفة ، ولكنها على أية حال خدمة للقصر ، أو هي على أية حال من قبيل خدمة القصر ، وهذا ما ينبغي على الإنسان على الأقل أن يؤمن به . فقال كـ : « كيف هذا ؟ هل أنتم في شك حتى من هذا ؟ » فقالت أولجا : « في الحقيقة لا يساورنا في ذلك شك ، فبرناباس يذهب إلى دواوين المستشارية ويخالط الخدم هناك كواحد منهم . ويرى من بعيد بعض الموظفين متفرقين ، ويتلقى رسائل ذات أهمية نسبية ، بل يتلقى أحياناً رسائل شفوية لينقلها كما سمعها ، وهذا كثير ونحن نفخر بما استطاع أن يحققه وهو ما يزال في سن الشباب الفاضل . وهو كـ رأسه ، ولم يعد يفكر في العودة ، وسأل : « هل لديه شيء خاص ؟ » فقالت أولجا : « أتعني السيرة ؟ لا ، لقد صنعتها له أمالي احتي قبل أن يعمل ساعياً . ولكنك تقترب من النقطة الحساسة . فقد كان يتوقع منذ وقت طويل أن يحصل ، لا على رزي رسمي - فليس هناك شيء من هذا في القصر - ولكن ، على بدله . ولقد تلقى تأكيداً بهذا ، ولكنهم في القصر يتصرفون ببطء شديد فيما يتعلق بمثل هذه الموضوعات . وأقبح شيء هناك هو أن الإنسان لا يعلم معنى هذا البطء . فهو قد يعني أن الموضوع يسير سيرة الرويني ، ولكنه قد يعني كذلك أن الموضوع لم يبدأ سيره بعد ، أي أنهم يريدون على سبيل المثال اختبار برناباس . ومن الممكن أن يحس البطء أيضاً أن الإجراءات قد انتهت ، وأن التأكيد الذي سبق أن أعطي لبرناباس قد سحب لسبب ما ، فلن يحصل على البدلة أبداً . ولا يستطيع الإنسان أن يعرف شيئاً أكثر دقة ، أو لعل الإنسان يعرفه بعد مضي وقت طويل . والناس هنا يتناقلون حكمة لملك تعرفها : أن القرارات الحكومية خجولة كالبنات الصغيرات » . فقال كـ وقد تناول العبارة بعد أكثر مما فعلت أولجا : « هذه ملاحظة طيبة ، وربما اتصفت القرارات الحكومية بصفات أخرى من تلك التي تتصف بها البنات الصغيرات » . وقالت أولجا : « ربما . وأنا لا أمر ف مقصديك . وقد قصد مدحها . أما فيما يختص بالبدلة الحكومية ، فهي هم من الهوم التي يعاني برناباس ، ولما كنا نشارك بعضنا بعضاً في حمل الهوم ، فإنها أيضاً من هومي » (...) وبرناباس ليس بطبيعة الحال موظفاً ، ولا حتى من أحط درجة ، وهو ليس من الخطل بحيث يرجو أن يصبح موظفاً ، (...) فهل برناباس من كبار الخدم ؟ لا . (...) ومعنى هذا أنه قد يكون واحداً من صفار الخدم ، ولكن هؤلاء الخدم الصغار يلبسون البديل الحكومية ، على الأقل عندما ينزلون إلى القرية ، وهذه البدلة الحكومية ليست زياً رسمياً بمعنى الكلمة ، هذا إلى أن هناك اختلافات كثيرة تعتزرها ، ومهما يكن من أمر فإن الإنسان يتبين الخادم القادم من القصر بالنظر إلى ثيابه ، ولقد رأيت أنت بنفسك بعض هؤلاء الرجال في حان السادة . وبرز ما في هذه الثياب أنها غالباً ضيقة تلتصق بالجسم التصاقاً شديداً ، فما يمكن لفلاح أو عامل أن يستخدمها . إذن فبرناباس ليس لديه مثل هذه البدلة ، وليس هذا الأمر من الأمور المخجلة المزرية فحسب ، فهذا مما يمكن احتماله ، ولكنه من الأمور التي تجعل الإنسان يشك في كل شيء خاصة في السماعات الحزينة ، ولقد مرت بنا ، ببرناباس وبني تلك الحالات مرات ليست بأقليلة . عند ذاك نتساءل هل

هذا العمل الذي يقوم به برناباس خدمة للقصر . انه بكل تأكيد يذهب الى بعض المكاتب الحكومية ، وما هذه سوى جزء من الكل ، وعند المكاتب التي يذهب اليها حواجز من ورائها مكاتب أخرى . وليس هناك ما يمنعه من النفاذ اليها ، ولكنه لا يستطيع ان يتقدم اليها عندما يجد مرعوسيه الذين يتصرفون فيما لديهم من امور سيصرفونه . والانسان هناك عرضة للمراقبة الدائمة ، او هو الأقل يظن ذلك . وحتى اذا هو تقدم الحواجز ، فما التوسع الذي يمكن ان يصيبه ، اذا لم يكن لديه عمل فاصبح هناك دخيلاً ؟ ولا ينبغي ان نتصور هذه الحواجز على انها حدود معينة . وهذا شيء لا يفتأ برناباس يلفت نظري اليه . فهناك كذلك حواجز في المكاتب التي يذهب اليها . ومعنى هذا ان هناك حواجز تغطاها وليس منظرها يختلف من منظر تلك التي لم يتجاوزها بعد ، ولهذا فمن الممكن ان يذهب الانسان مسبقاً الى ان المكاتب التي تقع خلف هذه الحدود لا تختلف اختلافا جوهرياً من تلك التي عرفها برناباس . كل ما في الأمر ان الانسان في ساعات حزنه يظن هذا الظن . ثم يستمر الشك والانسان لا يقتدر على مقاومته . ويتكلم برناباس مع موظفين ، ويتلقى رسائل . ولكن من هم هؤلاء الموظفون ؟ وما هي هذه الرسائل ؟ لقد قال لي انه نقل الى « كلم » ، وانه يتلقى منه شخصياً الأوامر . وهذا كثير جداً ، فكبار الخدم انفسهم لا يصلون الى هذا الحد ، هذا كثير جداً ، بل هو أكثر مما ينبغي ، وهذا هو الخيف في الأمر . تصور انه نقل الى « كلم » مباشرة ، وانه يكلمه ويسمع منه . ولكن هل الأمر فعلاً كذلك ؟ انه كذلك . ولكن لماذا يشك برناباس في ان ذلك الموظف الذي يسمونه « كلم » هو فعلاً « كلم » ؟ (...) على أننا نتكلم أحياناً عن « كلم » ، وأنا لم أر « كلم » بعد . وأنت تعرف ان تردنا لا تحبني كثيراً ، وما كانت لتسمح لي بأن أطلع اليه . على ان شكله معروف بطبيعة الحال في القرية ، فقد رآه بعض الأهالي ، وكلهم سمعوا عنه ، ولقد تكونت صورة لكلم من التصورات ومن الشائعات ومن بعض النوايا الثانوية الزائفة ، وهي صورة صحيحة في خطوطها الأساسية ، ولكن في خطوطها الأساسية فقط ، وفيما هذا ذلك فهي صورة متغيرة ، ولعلها ليست متغيرة بالدرجة التي يتغير بها شكل كلم في الحقيقة ، ويقال ان شكله يختلف عنها اختلافاً تاماً عندما ياتي الى القرية ، ويختلف عنها عندما ينصرف عن القرية ، ويختلف عنها قبل ان يشرب البيرة ، ويختلف عنها بعد ان يشرب البيرة ، ويختلف عندما ينام ، ويختلف عندما يكون وحده ، ويختلف عندما يتحدث ، ويختلف اختلافاً أساسياً - وهذا شيء بدوي - عندما يكون في القصر . بل ان الروايات المتناقلة في القرية تتضمن اختلافات كبيرة جداً ، اختلافات في الطول والمظهر والبدانة واللحية ، وهي لحسن الحظ تتفق فيما يتعلق بالثوب الذي يرتديه ، انه يرتدي دائماً ثوباً بعينه : حلة سوداء لها سترة ذات طرفين طويلين . على ان هذه الاختلافات لا ترجع الى اسباب من السحر ، بل هي اختلافات بدئية ترجع الى المزاج في لحظة بعينها ، وإلى درجة الانفصال وإلى درجات متباينة لا حصر لها من الامل أو اليأس يكون فيها المشاهد الذي لا يتمكن في غالب الأحيان من رؤية كلم الا لحظة . (...) أما الشيء الذي يتسم في نظري بمزيد من الأهمية فطريقة كلم في التعامل مع برناباس . وكثيراً ما حدثني برناباس عنها ، بل ووضحها لي بالرسم . لقد جرت العادة على اقتياد برناباس الى مكتب كبير من مكاتب المستشارية ، ليس مكتب موظف واحد ، بل هي حجرة تقسمها طويلاً منصفة عالية واحدة تمتد من حائط الى الحائط الآخر الى قسمين ، قسم ضيق لا يكاد يكفي ليعبر فيه شخصان أحدهما بجانب الآخر : هذا هو مكان الموظفين . . . وقسم واسع هو مكان أصحاب الحاجات والمتفرجين والخدم والسعاة . وهناك على النصف كتب كبيرة مفتوحة ، صفت أحدها بجوار الآخر ، والموظفون يقفون عند غالبية هذه الكتب ويطلعون فيها . ولكن الموظفين

لا يكون عند كتاب واحد دائماً ، بل يتبادلون ، لا الكتب ، بل الأماكن . وأعجب شيء في رأى برناباس هو مشهد الموظفين وهم يمرون بعضهم على البعض أثناء تبادل الأماكن في هذه المساحة الضيقة . وهناك في المقدمة مناضد صغيرة منخفضة ملاصقة للمنصة ، يجلس إليها كتبة يسطرون ما يمليه عليهم الموظفون . وبرناباس يدهش دائماً لطريقة الإملاء والكتابة . فالموظف لا يصدر أمراً واضحاً للكتاب بأن يكتب ما سيعليه عليه ، والموظف لا يملئ بصوت عال ، حتى أن الإنسان لا يكاد يلحظه أنه يملئ ، بل يراه وقد بدأ عليه أنه يقرأ كما كان يقرأ من قبل ، أو هو يهمس ، والكتاب يسمع همسه . وكثيراً ما يملئ الموظف بصوت شديد الانخفاض لا يستطيع الكتاب أن يسمعه وهو جالس فهو يهب واقفاً ليتلقى الجملة ، ثم يجلس بسرعة ليُسجلها ، ثم يهب واقفاً مرة أخرى وهكذا دواليك . . . » .

اما الرواية الثالثة « أمريكا » او الرواية الأمريكية ، فانها تختلف في هيكلها الاساسي عن الروايتين السابقتين ، فلم يشأ فرانتس كافكا هنا ان يقلب الجانب المزى على الجانب الصريح ، بل ترك قدر كبيراً من الأحداث واضحاً يتطرق بذاته عن معناه . اما الاسلوب فهو هو لم يتغير ، اسلوب الفكاهة المريرة وخط الكوونات الواقعية بالاحتمالات غير الواقعية والتقلب دون تهديد بين الاضداد .

تدور الأحداث حول فتى في السادسة عشرة من عمره أرسلته أسرته الى أمريكا لأنه أخطأ مع خادمة فصلت ووضعت طفلاً ولم تجد الأسرة مهرباً من الفضيحة في غير هذا التصرف . والتقى الفتى ، واسمه كارل روسمن ، على السفينة بالعامل القائم على وقود الآلات ، وفهم منه ان مهندس السفينة يسيء اليه ويظلمه ، فقرر كارل ان يذهب الى القبطان ويعين الرجل المظلم على بلوغ حقه . فلما كان في كايينة القبطان تقدم اليه رجل وقال انه عمه الأمريكي وقد علم بخبر وصوله من الخادمة . ونزل كارل مع عمه من السفينة الى الميناء وقد نسي مظلمة العامل ووعده اياه بمساعدته . وعاش كارل في البيت العظيم الذي يمتلكه العم الفني الذي تقدر ثروته بالملايين والذي وصل بجهوده الى ان اصبح عضواً في مجلس الشيوخ . ولكن كارل كم يكن يرتاح الى هذه الحياة ، فقد عزله العم من العالم الخارجي تماماً وأمره بأن يكف عن تعلم اللغة واتقانها حتى يبدأ نشاطاً مشغراً في المستقبل . وحدث ذات يوم أن تلقى كارل دعوة من صديق للعم يدعى پولوندر لزيارته في بيته الريفي قرب نيويورك ، وعلى الرغم من ان كارل كان يعلم ان عمه لا يمكن ان يوافق على هذه الدعوة ، وانه لو قبلها أثار غضبه عليه ، فقد ذهب الى السيد پولوندر . ووجد هناك جواً غير الجو الذي اضطره العم اليه ، كان الفرح بملء جنات البيت ، وكانت البهجة تشعشع كل ناحية . وعرف كارل ابنة السيد پولوندر التي اقتادته خلال البيت بين حجرات وممرات لو لم تكن معه لتاه فيها ولما اطمان الى موطنه قدم . وتحولت العلاقة بين كارل والبيت الى الجدل ثم الى الشجار والمصارعة ، والغريب ان البنت هي التي غلبت كارل وأذلته . وبدأ كارل يفكر في عمه ، وفي العودة الى البيت ، ولكن شخصاً يدعى جرين اعترض سبيله وعمل على تعطيله حتى انتصف الليل فقدم اليه خطاباً من عمه يوبخه فيه على فعلته ، ويخبره بأنه قد تبرأ منه لخروجه على أمره الواضح ومفادته البيت ، ولهذا لم يعد له ان يعود الى البيت مرة ثانية . وفتح كارل عينيه على حقيقة مريرة : لقد اصبح في الشارع . والتقى في الشارع بابتنتين من الاشتقاء هملا ديلامارش وروبنسون وعدها بمساعدته على الحصول على العمل فأمعن لهما وصداقهما ، وترك الحجرة وخرج لبعض شأنه ، فلما عاد وجد حقيقته قد اقتضت فضاء منها ما ضاع واضطرب ما اضطرب ، فقرر الافتراق عن الرجلين . وساعده طباخة الفندق على الحصول على عمل ، كان عملاً بسيطاً في الفندق

ولكنه كان يرجو أن يرتفع سريعا فيصل إلى الثروة والرفعة . عمل كارل اذن خادما للمصعد الكهربائي واستمر يؤدي واجبه على خير ما يستطيع حتى فجأة روبنسون بزيارة قبيحة . فقد جاء إليه بعد أن اسرف في الشراب ففقد وعيه ، وختى كارل الفضيحة ، فترك المصعد وهرع الى حجرته ليخبيء روبنسون المخمور في فراشه قبل أن يظن الى مقدمه احد . وعلم رئيس الخدم بانصراف كارل عن المصعد ، وأعماله العمل ، فغضب لذلك اشد الغضب ، وانهال بالتوبيخ عليه واستجوبه وحقق معه في حضور الطباخة ، وأدائه بنهم متعددة ، وطرده من العمل . ولو لم يهرب كارل لاكتملت الاعجوبة بالضرب الذي كان البواب قد أتى واستعد له . ولم يستطع كارل ان يأخذ معه سترته ، وإذا كان قد نجا بجلده فقد فقد أوراقه وماله . وأصبح على هذه الحال مضطرا إلى القبول بعمل حقير في الظلام لدى ديلمارش ، ولكنه كان في الوقت نفسه يضرر الهرب . وقرأ ذات يوم اعلانا عن مسرح طبيعي في اوكلاهوما يفتح ذراعيه للجميع ، فسافر الى هناك وتقدم ، فقبل دون ان يطالبه احد بأوراقه عن شخصيته وهويته ، وعلم أن هذا المسرح الطبيعي لا يفرق بين الناس ولا يثقل على احد من المتقدمين للعمل بمطالب معينة ، فهو بحاجة الى الجميع .

الى هنا تنتهي الرواية التي لم يفرغ فرائس كافكا لاتمامها ، ويبدو أنه كان يريد لكارل روسمن ان يوفق في حياته في العالم الجديد ، وأن يتعلم من الاضطرابات التي تعرض له ، والمشكلات التي تعترض سبيله ، وأن يجد من الاسس التوجيهية ما يمكن به لنفسه ، فيحترف عملا ينفع الناس ، ويفرق بين الاخيار والاشرار ، ويتبين الفرق بين ما هو واضح وما هو غامض متشعب ، ويتوصل الى نقاط التقاء بينه وبين الآخرين ، فيجد الاطمئنان بعد القلق ، والاخلاص بعد الخيانة ، والراحة بعد النصب ، والرفق بعد العنت . وسواء اواد كافكا للرواية ان تنتهي الى نهاية معينة ، او أراد لها ان تبقى على هذه الصورة أو أراد لها ان تحرق مع غيرها ، فالجزء الكبير الذي بين ايدينا يطلعنا على الوان النقد التي برع فيها كافكا : نقد المجتمع الذي اضطربت مفاهيمه - نقد البناء الهائل الخفيف للدولة - نقد القيم الاخلاقية التي اختلت موازينها ، ويطلعنا على صنوف التحليل التي يتناول بها الانسان في مواجهة هذه العناصر المخيفة المفسفرة الهائلة المختلفة : الانسان الحائر القلق الذي يسمى الى معرفة قدراته وامكانياته حتى تكمل شخصيته ويتمكن من الانعماج في مجتمع الآخرين .

ومحنة الانسان في العصر الحاضر هي الموضوع الرئيسي ايضا في اعمال هرمن هيسه الذي كان ينظر بالاحترام والتقدير الى اعمال معاصريه المعظم توماس من هابنريش من والفريد دولين وفرائس كافكا ، وكان يجد يجد بينه وبينهم من الروابط المعقدة اكثر مما يبدو للقارئ المتجمل . ولد هرمن هيسه في كالف في جنوب ألمانيا في عام ١٨٧٧ وكان أبوه يريد له ان يتعلم اللاهوت وان يشتغل بالتبشير منله ، ولكن الصبي لم يجد في نفسه ميلا لهذا النوع من العمل ، ولم يجد في نفسه ميلا الى متابعة الدرس في مدارس كثيرة القيد ، وفضل ان يعتمد على نفسه وأن يقرأ ما يحلو له . فترك التعليم المنظم وعمل في بيع الكتب حتى تأكدت قدرته على الكتابة ، وأصبح يستطيع العيش من قلمه ، فاحترب الأدب منذ عام ١٩٠٤ وجمع هرمن هيسه الى العلم المكتوب علما بالبلاد والناس اجتنابا من رحلات كثيرة وصلت به احداها (عام ١٩١١) الى الهند التي اثرت ثقافتها على فكره ووجهته الى التأمل والتعمق في الروحانيات . وكان هرمن هيسه

معارضا للنظام النازي الذي سيطر على ألمانيا بين ١٩٣٣ و ١٩٤٥ ولهذا هاجر الى سويسرا وعاش بها . وفي عام ١٩٢٦ حصل على جائزة نوبل وظل يحظى بالاحلال والتقدير حتى ماتت في مونتانيولا في عام ١٩٦٢ .

وكان أعمال هرمن هيسه كذلك الاحجار التي يضعونها على الطرق حاملة رقما يدل على نهاية مرحلة وبداية اخرى الى ان يصل الانسان في الطريق الى منتهاه . كل عمل من أعماله يهدف للذي بعده ، ويرتفع بالمضامين الى ان تصل الى القمة في العمل النهائي العظيم : « لعبة الكريات الزجاجية » * . ويمكن القول بان هرمن هيسه كان طوال حياته مشغولا بالانسان يريد ان يسبر افواره ، وان يستجلي غوامضه ، ويريد ان يعرف كيف ينمو وكيف يندمج المجتمع ، ويريد ان يرى تأثير الدنيا عليه ، وتأثيره على الدنيا ، فلما جمعت ذلك كله من المعرفة قدرا ليس بالقليل عكف على الانسان والثقافة يدرسهما معا ، ويحدد صنوف التفاعل بينهما وكيف تفسد فتفسر الى الشر وكيف تصلح فتفسر الى الخير . في عام ١٩٠٤ نشر هرمن هيسه رواية « بيتر كاميتنسند » يصور فيها حياة شاب ، ويعتمد فيها على أحداث حياته هو . وإذا كان قد سلك في تشكيل الأحداث ورسم الشخصيات ما يمكن ان نسجه بسبيل الرومانتيكية الحديثة ، فان الهدف الاساسي لا يخفى علينا وهو محاولة الابصار بحياته هو وتحليلها . تدور الأحداث حول بيتر كاميتنسند الذي ينشأ في قرية بسيطة بالجبل على الفطربة بعيدا عن المدينة ومؤثراتها ، فما يكبر حتى يترك موطنه ويهيم في الارض منتقلا من بيئة الى بيئة ومن ثقافة الى ثقافة ، يجمع الخبرة الى الخبرة ، وكأنه ظمان الى شيء يعينه يبحث عنه فيرتوي . وهو ينزل باريس فيفتقر على الثقافة الرقيقة المصقولة ثم يبعثها ، وينزل ايطاليا فيحس فيها بالجمال والصفاء . ولكنه لا يستطيع ان يقيم حياته على ما اجتنى من خبرات ، فهو يعود الى قريته ويفتح هناك حانة تمكنه من الحياة بين اهله على النحو الذي افوه وارتاحوا اليه .

في عام ١٩٠٦ أخرج هرمن هيسه روايته « تحت العجلة » التي يتابع فيها تطور انسان موهوب فنيا لا يفهم أبوه ، ولا يجد أما تحنوليه ، ولا يجد في المدرسة ما يعينه على تطوير قدراته ، بل يجد المدرسين يتقنون عليه بالواجبات حتى الامعاء . ويجد الصبي واسمه هانس جيبينرات زميلا له ينكر على المدرسة جهودها ، ويشك في نصائح المدرسين ومناهجهم ، ويمالح الشعر ويستترسل في عالم الخيال والاحلام الى ما ترغى به نفسه ، هذا هو هرمن هايلنر . وتنعقد بين الاثنين اواصر الصداقة . وتظهر نتائج هذه العلاقة تدريجيا . فبعد ان كان هانس جيبينرات منضويا تحت لواء السلطة ، باذلا الجهد فوق الطاقة ، اذا هو يتراخى ، فيتأخر في الدرس ، ويحزن هو لتأخره ، ويصاب بالصداغ والهولسة . أما صديقه هايلنر فيهرب من المدرسة ، ولا يعود اليها . وأما هو فيتحول الى عنصر لم تصد للمدرسة رغبة فيه . وهو في البيت يحس برحمة ، ولا يجد في العمل النشيط ما يغريه او يرضيه ، وإذا كانت ظروف الحياة تضطره الى العمل في ورشة لاصلاح الآلات ، وإذا كانت المصادفات تقربه من الفتاة ايما ونهيء للحب بينهما ، فان السعادة تظل بعيدة المثال . لقد فقد الحنان صغيرا ، وتحمل الصعاب في المدرسة ، ويصره صديقه بالفرق بين عالم حاضر مضطرب وعالم جميل تهفو اليه الاحلام ، فتخطت نفسه بين العالمين ، فلا هو سعد بهذا ولا هو بلغ ذلك . وما هوذا يخرج ذات يوم للنزهة فلا يعود ،

* صدرت منذ بعض الوقت بالقاخرة ترجمة عربية لهذه الرواية الصغمة ، وقد قام بالترجمة كاتب هذا المقال نفسه - (المهر) .

ويجدونه في اليوم التالي غربا . ولا ينبغي تضيق الجهد في البحث فيما اذا كان قد اغرق نفسه ، او كان التيار هو الذي جرفه . لقد انتهى الشاب الى النهاية الالمانية التي تجتمعت اسبابها .

ويستمر هيرمن هيسه في دراساته لنفسه وللنفس البشرية وان شئنا الدقة في دراسته لنحط بعينه من الناس هو نمط الانسان الموهوب الذي يعتمد الصدام بينه وهو ينمو في اتجاهه هو وبين ظروف الحياة القاسية التي تتطور في اتجاهها هي . وتظهر له رواية « جرترود » في عام ١٩١٠ التي يتمكن فيها الانسان الموهوب من السيطرة على نفسه ، فلا يندفع الى الهاربة التي اندفع اليها هانس جينرات ولا يلجأ الى الاستسلام كما فعل بيتر كامينتسند . الانسان الموهوب هنا هو العازف والمؤلف الموسيقي « كون » الذي يبرع في الفن ويلتمس لنفسه في المجتمع تفوقا يقابل تفوقه في فنه . ولكنه يخطئ السبيل . انه يحاول ان يثبت لبنت جميلة انه شديد الجراءة ، عظيم القوة فيندفع على الجليد بالرحافة اندفاع جنونيا فتقلب الرحافة ويشرف هو على الهلاك . وهو ان لم يمت فقد اصيب بعاقة دائمة ، لقد شلت ساقه . وفقد بسطة الجسم ومهابة المنظر ، واصبح لا يرجو النبوغ الا في فنه . و انتج الشيء الكثير من الاعمال الموسيقية الناجحة ، وكان المغني « هابنريش موت » يؤدي الاناشيد والألحان الغنائية الكبيرة بمهارة فائقة ، فاصلت بينه وبين « كون » علاقة صداقة وعمل في الوقت نفسه . كان « موت » شابا جم القوة شديد الجاذبية ، وكان « كون » بعد الحادثة انسانا ضعيفا الهيلة شديد الحساسية . والتقى « كون » بجرترود وأحبهها ، وصارحها برغبته في الزواج فردته برفق ، وما تقرب اليها « هابنريش موت » حتى بشت له ولزوجته . وحزن « كون » على نفسه حزنا شديدا ، واظلمت الدنيا في وجهه ، وفكسر في الانتحار ليخرج من الدنيا وما فيها من مصائب لا قدرة له على تحملها . وعلم ان والده قد مرض مرض الموت فذهب اليه ، ولومه حتى لفظ أنفاسه الأخيرة . وكانما كانت هذه الخبرة الالمانية جرعة الدواء المريرة التي تأتي بالشفاء ، فعاد الى فنه وإلى حياته . اما الزوجة التي اعتقدت بجن جرترود وهابنريش موت فلم تكن زوجه موفقة ، فقد افترق الزوجان وانحصر هابنريش بعد ذلك . ولكن كون لم يشأ ان تتغير علاقته بجرترود بهذه الأحداث ، وظل يوليها ما يولييه الصديق الكريم صديقه .

تشهد هذه الرواية وسابقتها بما كان يعتزل في نفس هيرمن هيسه من حسرة لا تجد سبيلا الى الاطمئنان الحقيقي ، ولا نفلتنا نخطئ اذا ذهينا الى انه ومعاصريه كانوا يهرون بكافة الحرب تقبل عليهم مندفع لا يستطيعون لها ردا . فلما نشبت الحرب العالمية الاولى وقف منها موقف المناهض ، وظل يدعو الى السلام لا يخشى بطشا ولا يهرب تشنيمًا : « لا اومن الا بالانسانية ولا شيء غير الانسانية » . على ان الأزمة العامة تركت بصماتها على داخل نفسه . « قاصبت اخفق في كل امر ... واصبحت وحيدا يائسا ، واصبح الناس يسيئون فهم كل اقوالني واكتدري ، ويفعلون ذلك بدافع العداوة » ، واصبحت اريهوه سحيقة كلها بأس تفصل بين الواقع وبين ما يلوح لي جديرا بالرغبة ، معقولا ، طيبا .. ورايتني مدفوعا الى الاقرار بان البحث عن اصل محتني لا يصح ان يتجه الى ما هو خارج عني ، بل ينبغي ان يتجه الى داخلي ، وايقنت انه لا يحق لانسان ان يتم الدنيا كلها بالجنون والغلظة وان محتني تمنني ان الكثير من الاضطراب يعتزل بداخلي ما دمت اجدني مصطلما مع الدنيا كلها وبحثت في نفسي ، فوجدت فيها بالفعل اضطرابا عظيما » . - وتابع هيرمن هيسه في بحثه في نفسه طريقة الهندو التأملية تارة ، ومنهج التحليل

النفسى الفرويدى تارة اخرى . وإناد فنه الروائى من هذه الخبرة الأليمة عمقا جديدا
 يتمثل في مزيد من الصوفية ومزيد من التحليل السيكولوجي. وخرجت رواية «**دميان**» (١٩١٩)
 تحمل هذا الطابع . وتكاد رواية «**دميان**» أن تكون قصة ذاتية يحكى فيها هرمن هيسه فصلا
 أو فصولا من حياته هو ، وإذا كانت الرواية تحمل اسم «**دميان**» فالشخصية الرئيسية
 الحقيقية فيها هي شخصية ساتكلىر الذى يتبين منذ نموه اطفاره أن هناك عالين يحيطان به ، عالم
 خير متكلف يحرص الوالدان والمعلمون على فرضه على الصغار فرضا ، وعالم شر واقعي يفرض نفسه
 على الصغار والكبار جميعا . وما يتبين هذا حتى تضطرب نفسه ، ويستبد به القلق ويقع في حبال
 صبي شرير يجره الى أعمال قبيحة من السرقة والكلب . ثم يظهر دميان في حياته . دميان تلعب
 جديد يأتي الى المدرسة له خلق من نوع آخر ، فهو مستقل في الفكر ، متزن في الحكم . ويتمكن
 دميان من ابعاد ساتكلىر من الصبي الشرير ، ويوضح له سبيل اصلاح ما فسد من نفسه ، ويعلمه
 أن يفرض في أعماق نفسه وأن يلتمس الراحة في ذاته والطمأنينة في باطنه . ولكن ساتكلىر لا يجد
 القوة التي تمكنه من الاندفاع الى أمام ، بل يجد صورا من حياته الساذجة في الطفولة تشده اليها .
 ويظل ساتكلىر مضطرب النفس ، يرى فيه الآخرون كائنا حائرا ، ظاهره نسيء وباطنه شيء
 آخر ، وهو يسلك في حياته مسلكا مختلطا ، يواجه الناس بظلمة ، ويعاني في وحدته من الخجل ،
 ويعالج ساتكلىر الرسم ، ويحاول أن يرسم وجه صبية أحبا ، ولكن اللامع تنغبر بين يديه وتقترب
 دائما من ملامح دميان . والحقيقة أنه وقد فشل في المدرسة ، انتقل الى مدرسة اخرى خارج
 المدينة ، ولم يعد يرى صديقه ، وأصبح الحنين اليه يؤرقه . وسعى ساتكلىر ما استطاع الى
 ترتيب ما اضطرب من أحوال نفسه ، ووجد أساسا صالحا لحياته يصور له أن أهم ما ينبغي
 عليه الاهتمام به هو التقدم الى أهداف يحس بأن واجب التقدم نحوها . وأتم ساتكلىر المدرسة
 الثانوية والتحق بالجامعة ، فالتقى هناك بدميان وعرف والدته والسيدة ابغا ، فوجد فيها صورة
 المرأة الرقيقة الحنونة العظيمة التي كان خياله يحوم حولها ، وتصور أن المحن النفسية
 والاضطرابات الفكرية أشياء تعرض أثناء الحياة وتمهد للتقدم والنهوض . ولكن آماله تنهار فجأة
 عندما تندلع نيران الحرب العالمية ، ويضطرب هو وصديقه الى الاشتراك فيها ، ويسقط دميان في
 الحرب ، ويظل ساتكلىر على قيد الحياة يرى في ذات نفسه صورة الصديق الذى أعان صديقه
 أخلص المون وأقيمه .

وبين رواية «**سيدهارتا**» التي ظهرت في عام ١٩٢٢ ورواية «**نوتسميس وجولد موند**» التي
 ظهرت في عام ١٩٣٠ الاتجاه الذى لغت نظرنا في ادبنا سابقين ، الاتجاه الى التاريخ والى البعيد
 على عادة الفنانين والمفكرين اذا ضاق بهم الحاضر بمكانه وزمانه . تدور أحداث **سيدهارتا** حول
 عام ٥٠٠ قبل المسيح في الصين ، والشخصية الرئيسية فيها هي الشخصية المتكررة عند هرمن
 هيسه ، شخصية الإنسان الموهوب الباحث هو نفسه بينه وبين الناس أو الباحث من نفسه
 بينه وبين الثقافة ، هنا يأخذ البرهمي سيدهارتا نفسه بالتأمل والصوفية ، وله أن يصيب من
 العلم ما يرتاح له صدره . ويشترك مع سيدهارتاني سميه صديقه جوفيندا ، ويلهب الاثنان الى
 بوذا يلتمسان ما لديه من علم ، فلا يجدان ما كانا يتوقان اليه . ويفارقان . أما سيد هارتا فيرتجى
 الى خضم الحياة فتعلمه الثانية **كامالا** الحب ويعلمه التاجر كلسا سوامي التجارة . ولكن الخبرة
 التي أصابها زادته نفورا من الحياة ، وحملته على أن يشد الخطى الى النهر ليرتمي بين مياهه
 ويتخلص من الحياة التي استغفلت عليه ولم يعد يطمئن الى شيء من أمورها . ويرده الحوذى
 فاسيدونا عما اعتزمه ، ويكشف له السر الذى ضل عنه : سر الحياة يرمل اليه النهر يتناوره
 المستمر الذى لا ينقطع ، واللى لا ينساب على وتيرة واحدة بل يعلو وهبط . الحياة تجمع بين

الظواهر المتعارضة ، وتضم الأضداد في كل متسق، فما ينبغي أن ينظر الإنسان الى الأسود دون أن يضم إليه الأبيض ، والتبجح دون أن يجمع إليه الجميل . هذه المعرفة التي تجلت لسيدهارتا في هذه اللحظة الفاصلة كانت تعني بالنسبة إليه النضج والاكتمال .

اما رواية « نرتسيس وجولد هوند » فهي تصور احدانا تجري في العصر الوسيط وتدور حول الموضوع الرئيسي نفسه : الإنسان الحائر في فهم الدنيا الباحث عن راحة الفكر وراحة الضمير السائر لذلك في طريق الفن أو الفلسفة . وتشهد هذه الرواية على مزيد من النضج الذي بدأ يتأكد منذ رواية « جوتروود » في عام ١٩١٠ ، بل تكاد أن نقول أن العمق الذي بلغه هرن من حسيه في نهاية « سيد هارنا » والذي أوثك أن يكون عمقا مابعد عمق ، ازداد تأملا هنا ، خاصة بعد أن نقل الكاتب مجال تأملاته الى موطنه ، وإلى عصر الانسجام الثقافي الأوروبي . « نرتسيس » شاب جميل وسيم ذكي نشيط يتعلم في دير ماريا برون ويبدل في ذلك الجهد كل الجهد ويصل الى نتائج باهرة يفرح بها رئيس الدير . ويدخل الدير شاب آخر هو جولد موند من أسرة وجيهة فقد أمه وكان يفقده إياها اثر كبير على شخصيته ومجري حياته . ويحدث تقارب بين الشابين ، الشاب الذي يرجو أن يصبح راهبا وبعد نفسه لذلك ، والشاب الذي أتى من الدنيا وما تزال راحته الدنيا بنفوح منه ويتبين نرتسيس أن صاحبه قد فقد يموت أمه نصف شخصيته ولكنه بشخصيته العاقرة التي تميل الى الخيال والأحلام والفن يستطيع أن يصل الى الكثير اذا ما تعرف إمكاناته وقدراته وعاش لها وبها . ولم يكن هذا الاختلاف الجوهرى بين نرتسيس وجولد موند ليعاد بينهما ، فهذا هو نرتسيس يفهم أن كلا منهما يكمل صاحبه ، هذا بالفكر وذلك بالخيال . ويتذكر جولد موند أمه التي كانت راقصة وصورت لها خيالاتها ذات يوم أن تترك زوجها وابنها وأن تنطلق الى حيث تظن أن الحياة تحول لها ، وإذا كان هو - كما علمه نرتسيس - مثلها فاهرب من الدير مكتوب عليه لا محالة . وهو يهرب من الدير وراء غجيرة سمرام البشرية ، ويفسوط في أحداث الدنيا ، ويهيم على وجهه فتارة يجد البهجة وتارة أخرى يعاني الألم . وهو يظن أنه يحب فتاة ويسمى لئيلها فلا ينالها ، ويخالط بعض الأشرار وينتهي أمره الى قتل الشرير فيكتو دفاعا عن نفسه . إنه لا يجد طريقا وسط هذه الأحداث والمحن . ويرى ذات يوم تمثالا للعداء في الكنيسة فيملك عليه نفسه ، ويذهب الى المثل الذي صنعه ليتعلم على يديه الفن . ويسرع جولد موند في النحت ويصنع تمثالا ليوحنا يجعل ملامحه على هيئة ملامح نرتسيس ، ويحظى التمثال بتقدير كبير فيقرر استاذاه الفنان فيلاوس أن يمنحه شهادة الاستاذية في الفن وأن يزوجه ابنته . ولكنه يرفض ويعود الى حياة الترحال ، فماذا يرى في الدنيا ؟ لقد انتشر الطاعون في البلاد واخذ الضحايا يتساقطون الواحد بعد الآخر ، وهذه هي الحبيبة تموت ، وهذا هو الاستاذ يموت . ويقع في صومعة يرسم فيها صورا من حياته وما أكثرها وما أشد اختلافها وتنوعها . وتدفع به المقادير الى أنجنس عشيقه الوالي ، فيهم بها ، ويظن أنه وجد فيها ضالته ، وأنه انما ظل طوال حياته هالما على وجهه بحثا عنها . ولا تدوم سعادته معها طويلا ، فالوالي يكتشف أمره ويحكم بأعدامه . ويتقدم الى المحكوم عليه ، ساعة تنفيذ الحكم ، كاهن ليسمع اعترافه قبل أن ينتقل الى العالم الآخر . وكما يدهش جولد موند عندما يجد أن هذا الكاهن هو نرتسيس قد تدخل لدى أصحاب السلطان واتقده من موت محقق . ويأخذ نرتسيس صاحبه الفنان جولد موند الى الدير الذي أصبح رئيسا له . ويشغل جولد موند هنالك بالفن فيصنع الصور البديعة يضمونها خبرات حياته . ويتقدم به السن ويشتد به الوهن ثم يموت . انه يموت راضيا لأنه سمع من صديقه نرتسيس كلمات الصب الخالص والصداقة الصافية ، ووجد في هذه

الكلمات تعبيراً عن رابطة بين الإنسان والإنسان لا تفوقها رابطة أخرى ، ويموت جولدموند راضياً لأنه سمع صوت أمه تناديه من العالم الآخر أن يأوى إليها وهي التي رافقت أحداث حياته وملاّت أمامه الأشياء والأشخاص حباً ورغبة وفناً ، وتجلت له تارة في تمثال العذراء وتارة في هيئة الغائبة ، ثم بلغت منتهى الكمال عندما تجلّت له على هيئة الموت الذي يطبع الحياة بخاتم النضج الأوفى الذي لا يعقبه آخر .

وليس هناك شك في أن أعظم أعمال هرمن هيسه الروائية هي رواية «لعبة الكريات الزجاجية» التي تعتبر من أعظم ما ظهر في فن الرواية في تاريخ الإنسانية . ولقد قدمت لهذه الرواية منذ أعوام خلّت بكلمات جاد فيها :

« ليست رواية «لعبة الكريات الزجاجية» من المؤلفات السهلة التي يقرأها الإنسان على حجل ، فيجد فيها التسلية أو الترفيه . إنها رواية عميقة ، كثيرة الأبعاد ، تريد من القارئ أن يفرغ نفسه لها ، وأن يتناولها بالتفكير الدقيق ، وأن يجشم نفسه مشقة تتبع مناصرها إلى أصولها العلمية أو الفلسفية أو الفنية . ولقد صدق المؤلف عندما سماها « محاولة » ، فهي شيء بين الرواية والكتاب . هي رواية بما التمسه كاتبها فيها من خيال وما أدخله في تركيبها من عرض لمناظر ، وتصوير لشخصيات ، وسرد لأحداث ، واهتمام بأنعمالات وأحاسيس . وهي كتاب في الفلسفة ، وفي تاريخ الثقافة ، وفي التاريخ ، وفي الحكمة ، تناول فيه الكاتب ثقافة العصر الحاضر بالنقد الدقيق ، والتقييم ، وخرج من نقده وتقييمه بآراء جديرة بأن يأخذها الإنسان مأخذ الجد ، وأن يتأملها ويتدبرها ويفيد منها .

ورواية «لعبة الكريات الزجاجية» أعظم مؤلفات هرمن هيسه وأقواها ، وهي في تقديري أعظم مؤلفات زمانها . وقد عكف هيسه على كتابتها بين عام ١٩٢١ وماء ١٩٤٢ بداها قبل كارثة استيلاء هتلر على الحكم في ألمانيا بعامين ، وأنها قبل أن تبلغ كارثة الحرب الهتلرية ، الحرب العالمية الثانية ، نهايتها بثلاث سنوات ، فكانت صيحة العقل في عصر ضاع منه العقل ... » .

ولعبة الكريات الزجاجية هي «لعبة أفكار» هيكلها «الموسيقى» وأساسها «التأمل» - على حد تعبير هرمن هيسه ذاته . وهي من ناحية الشكل وليدة ملاحظات متعددة لاحظها الشاعر المفكر الأديب . من بينها لعبة الصبغة التي تسمى بالعداد والتي تتكون من إطار من الخشب به أسلاك مشدودة وعليها كريات بسيطة مرتبة . صحيح أنها لعبة ولكنها لعبة ذات مضمون علمي . . لعبة بالحساب . . . بالأعداد . والعلوم الرياضية تعتل في ترتيب العلوم المكان الثاني بعد الفلك ، وكذلك الأعداد تعتبر مادة مشتركة بين الرياضيات والتصوف . - وجمع هيسه إلى هذه الملاحظة ملاحظة أخرى تجمع بين الكرة الصغيرة والفقاعة كرية لا تكتمل إلا لتتسطح ، وقد استعملها هرمن هيسه في قصائد له معبراً بها عن الوجود الإنساني ، ولعله كان يود أن يجعل لعبته بمجموعة من هذه الفقائيع ، بدلاً من الكريات الخشبية المصنعة التي تتكون منها أصلاً، ولهذا اختار شيئاً وسطاً ، فجعل اللعبة تتكون من كريات زجاجية ، ومن حكماء العصور القديمة من كانوا ينظرون في كرة من البللور فيرون فيها صوراً للمستقبل والماضي . والزجاج مادة هشة صلبة في الوقت نفسه ، يمكن أن تكون شفافة ويمكن أن تكون معتمة ، يمكن أن تكون بلا لون ويمكن أن تتخذ كل لون . ولسنا نعرف شكل لعبة الكريات الزجاجية بالضبط ، فهرمن هيسه

لا يصفا ، بل يلوح اليها تلميحا ، ويفضل أن يتحدث عنها بأسلوب فوق واقعي . فليس المهم فيها شكلها ولا طريقة معالجتها ، ولكن المهم فيها أنها تعبر تعبيرا متكاملا منسجما عن الثقافة . وعن مضامين الفكر جميعا ، أو هي على الأصح قادرة على التعبير ، وعلى المشتغلين بها أن يزيدوها انساعا وشمولا بجوهرهم المستمرة . ويكاد هيرمن هيسه أن يكون في لعبته البترة معبرا عن فلسفة شيللر الجمالية التي ترد نشاط الإنسان كله إلى صورة واحدة هي اللعب ، وتقرى أن الإنسان لا يعبر عن نفسه أكمل تصوير إلا عند ما يلعب . وإذا كانت هذه هي اللعبة فإن مكانها ؟ وإين زمانها ؟ مكانها إقليم منزول عن الدنيا اسمه كاستاليا . وكاستاليا كلمة لها معناها عند اليونان ، فهي النبع المقدس في البرناس عند دلفي ، هي النبع الذي يرمز إلى الشعر . وكاستاليا لها معناها في الفكر الألماني الحديث : فقد جعل منها أديب ألمانيا الأكبر جوته علما على الإقليم التربوي الذي ينال فيه الشاب السعيد التربية المثالية . أما هيرمن هيسه فهو يعطي إقليمه كاستاليا صورة متمايزة . هذا الإقليم يقسم مدارس الصفوة ويقسم قرية اللاصين ويقسم معاهد مختلفة إلى جانب دار المحفوظات أو الأرشيف . ويرعى إقليم كاستاليا الثقافة ، وينشيء الطبقة التي تسعى الثقافة الإنسانية ، وهي طبقة لاعبي الكريات الزجاجية . وأهل الإقليم كلهم من الذكور ، يعيشون كالهربان ، عيشة متقشفة زاهدة ، لا يريدون شيئا من عرض الدنيا ، ويتكرونها ذاتهم كل الانكار ، وينضون للنظام الهرمي كل الانضواء . وهذا النظام الهرمي الغائم بالإقليم له درجات ، وله ديوان أو دواوين وله هيئة عليا ، وله إدارة تملك السلطة . ثم هناك لجنة مشتركة من أهل الإقليم التربوي ومن الحكومة في الخارج ، لأن الحكومة أو الدولة هي التي تنفق على هذا الإقليم ، مؤمنة بضرورة بقائه ، مفيدة من المدرسين الذين يمثيهم الإقليم إلى مدارس الدولة في الخارج التعليم . وبلغت النظر في هذا النظام - وهو نظام لا شأنه بالسياسة أو الدين - أنه جمالي لا يسمح بالفردية ، وأنه منزول لا يسمح بالتفاعل المباشر مع الحياة ، وأنه يشغل بالفكر والفكر فقط . - وإذا أردنا أن نضع كاستاليا في مكان ما من العالم ، فلا بد أن يكون هذا المكان أوروبا دون ما تحديد لبلد بذاته . أما زمان الرواية فهو عصر ما بعد القرن العشرين ، قد يكون القرن الثاني والعشرين أو الثالث والعشرين أو الخامس والعشرين ، أنه عصر يأتي على أية حال بعد عصر صحافة التسلية وعصر الحروب ، ويقصد هيسه بصحافة التسلية ذلك اللون السطحي من الثقافة الذي يعثله إنتاج كثير يجلب القارئ بما يسطعنه من طرافة تصل إلى التفاهة والأسفاف في أحيان كثيرة ثم لا يقدم إليه من الثقافة الحقيقية إلا شريحة مشوهة ، وعصر الحروب هو عصر قامت فيه حربان عالميتان نجم منهما فساد كثير وخراب كثير . يضع هيسه في هذا المكان البعيد والزمان البعيد شخصية من النمط المتكرر لديه ، يوزف كنشت . . ويتتبع مراحل نموه مرحلة بعد مرحلة مؤكدة على نموه الفكري ، مركزا الأضواء على اكتمال مفاهيمه وتصوراته في أمور الثقافة خاصة . فالرواية إذن من نوع روايات النمو ، هذا النوع المحبوب إلى نفس هيرمن هيسه ، والذي يقوم على وصف نمو إنسان من الصغر إلى النضج . والرواية من النوع الفلسفي أولا وقبل كل شيء آخر . ويتخذ هيرمن هيسه أسلوبا فنيا مصدره الهند ، هو أسلوب تنوع الشخصية الواحدة وعرضها على أشكال متعددة ، استنادا إلى عقيدة التناسخ الهندية . فما تنتهي الرواية حتى يبدأ الكاتب في روايات أخرى قصيرة يزعم أنها من مخلفات يوزف كنشت ، تدور حول الشخصية المتنامية في نبات منومة وأزمان متباينة .

ولعل هيرمن هيسه يقصد بهذا الأسلوب إلى التأكيد على دوام الثقافة واتصال أنماطها ببعضها البعض الآخر . ويتجه هيرمن هيسه مناهج كثيرة في معالجة موضوعه ، وهو موضوع بسيط في حد ذاته ، فهو تارة يستعمل المنهج التاريخي دون الأخذ بمفاهيم وفلسفات مسبقة ،

وهو تارة يستعمل المنهج الصوفي دون أن يربط نفسه بصوفية ديانة بعينها . انه يصور بدقته ويقدم الوثائق ويصطل ويجمع ويؤاخي بين نواحي ثقافته كلها حتى يصل ببطله الى نعمة التمتع بالصفاء . يدخل يوزف كنشت الاقليم الكاستالي وكأنما اختارته المقادير خلقاً لاستاذة الموسيقى الكبير ، وهو ينمو في الاقليم ، وكلما ازداد نمواً ، ازداد استاذ الموسيقى ضعفاً ، ويوزف كنشت موهوب في الموسيقى موهبة رائدة ، والموسيقى تحتل في الثقافة الكاستالية اعظم مكان ، فهي التي تقوم على التأمل الباطني وتعتبر من الصفاء . ويوزف كنشت موهوب في نواحي الفكر الاخرى ، وهو يتعلم في مدارس الاقليم ويتعلم كذلك في الدير البندكتيني على يد الأب ياكوبوس وهو صورة رسمها هرمن هيسه نقلا عن العلامة المؤرخ العظيم ياكوب بوركهاتن . وما يكتمل ليوزف كنشت هذا العلم كله حتى يموت الاستاذ تدماس فون در تراثة ، استاذ لعبة الكريات الزوجاجية ، وقد رسم هيسه شخصيته جامعة للامسح شخصية توماس من . ويقع الاختيار على يوزف كنشت ليكون خلفا للاستاذ الراحل ، وليتربع على عرش الاقليم الثقافي . ويتبين يوزف كنشت نقطة الضعف في الكيان الكاستالي ، انه يصل بالثقافة الى اسنى مراتب النمو ، ولكنه بعيد عن الواقع ، بعيد عن دنيا الناس . وهو يلتقي بيلينيو ديزيوري ممثل الدنيا الواقعية ، فيتأكد من شكوكه ويسمع من بيلينيو أن ابنه لا يجد التربية المناسبة له ، بينما الاقليم الكاستالي قائم يتخذ مظهر الازدهار . لماذا لو ظهر جيل كله من أمثال ابن بيلينيو ؟ من المسئول عن تدهور هذا الجيل ؟ أين العلاقة بين الثقافة الهائلة في الأمالي وطلاب الثقافة الفارقين في الحضيض ؟ ويقرر يوزف كنشت أن يخرج من الاقليم الكاستالي وأن ينزل الى الدنيا ليعلم ابن بيلينيو . ولكنه يموت ولما بض على خروجه الا القليل من الوقت . وتكتنف موت يوزف كنشت ألوان من الغموض كثيرة ، فهو لم يتمكن من أداء المهمة التي آمن بها وخسر من أجلها ، ولكن المتيه لم تات نتيجة لفشلها ، بل لقد جاءت في وقت كان النجاح يشرق على بوادرها . ويبدو أن هرمن هيسه لم يشأ أن يطيل الرواية الى أن ينفلد يوزف كنشت مخططة ، واكتفى بوصول مفاهيم كنشت الجديدة الى صورة قابلة للتنفيذ ، وسحب الاستاذ العظيم الى مكانه الممتاز في جوهر الطبيعة بين النور المشرق والخضرة النظرة .

ان هرمن هيسه يرد في هذه الرواية مفاهيم الثقافة ومفاهيم الفن والعلم والصناعة وآمال الناس في الحياة السعيدة والعيشة الرفيدة الى اصولها ، وهو يتقدم خطوات الى الامام يمتاز بها على معاصريه ، وعلى رأسهم توماس من ، وعلى أعماله المبكرة ، ويهزم الفكرة القائلة بتدهور حتمي للثقافة . انه يذهب الى ضرورة اعادة النظر الى الثقافة ككل ، وإلى ضرورة رد الصفاء اليها ، وإلى انماء الثقافة في حد ذاتها ، وإلى انماء الثقافة بأفرعها المختلفة خدمة للناس ، فمنهم تعيش وعليهم تقوم ومن أجلهم تزدهر .

كتب يوزف كنشت خطاباً أرسله الى ادارة كاستاليا ينبئها فيه باعتزامه الخروج الى الدنيا ويذكر فيه الأسباب التي دعت الى اتخاذ قراره ، يقول :

« ان المؤسسة الكاستالية - طائفتنا ومعهدنا العلمي التربوي بما فيه من لعبة الكريات الزوجاجية وكل ما سواها - تلوح للأخوة أفراد الطائفة شيئاً بديهيها مفهوماً بذاته ، كما يلوح للناس جميعا الهواء الذي يتنفسونه والأرض التي يقفون عليها . فلا يكاد أحد يفكر مرة في أن الهواء والأرض قديتبددان أو يفكر في احتمال أن ينعدم الهواء وأن تختفي الأرض من تحت أرجلنا . لقد كان من حظنا أن نعيش ناعمين في عالم صغير نظيف مرح ، والغالبية العظمى منا تعيش سوان بدا هذا عجيباً - في خرافة تصور لها ان

عالمنا هذا كان دائماً موجوداً وأتينا دفعنا بالميلاد الى داخله . وأنا أيضاً عشت سنوات شبابي في هذا الخيال اللذيذ ، بينما كانت الحقيقة الواقعة معروفة لي تماماً ، أمضي انني كنت اعرف انني لم اولد في كاستاليا ، بل ان بعض الإدارات ارسلتني اليها حيث نلت حظي من التربية ، وان كاستاليا والطائفة والهيئة التربوية والمدارس ودور المحفوظات ولعبة الكريات الزجاجية لم تكن عملاً من أعمال الطبيعة ، بل هي كائنات خلقتها ارادة الانسان، وانها - شأن كل ما يصنعه الانسان - زائلة . كل هذا كنت أعرفه ، ولكنه لم يكن يتخلد في مفهومي صفة الواقعية، فلم أكن اطيّل التفكير فيه ، بل أمر عليه مروراً عابراً ، وأنا أعرف ان ثلاثة أرباعنا أو أكثر سيعيشون في هذا الوهم العجيب اللذيذ وسيموتون فيه . (. .)

تعرض مؤسسة مثل اقليمنا كاستاليا الذي هو دولة صغيرة للفكر - لاخطار داخلية واططار خارجية . اما الاخطار الداخلية ، اوعلى الأقل بعضها ، فمعروفة لنا ، ونحن نتبينها وتكافحها . ونحن لا زلنا نرد بعض تلاميذ مدارس الصفوة لاننا نكتشف فيهم صفات ودوافع لا سبيل الى اقتلاعها تجعلهم غير صالحين لجماعتنا ، خطرين عليها . ونحن نعتقد ان اغلب هؤلاء التلاميذ ليسوا بشراً قليلي الأهمية ، بل نعتقد فقط انهم غير لائقين للحياة الكاستالية وحدها ، وانهم بمدعوتهم الى الدنيا يجدون فيها ظروف حياة أكثر ملائمة لهم ، وانهم يصبحون هنالك درجلاً مجدين . وقد أثبتت خبرتنا في هذا المجال فعاليتها ، حتى لمكننا ان نقول عن جماعتنا عموماً انها متمسكة بمكانتها وبأدبها، وانها تقوم بمهمتها فتمثل طبقة سامية وطبقة نبيلة أرستقراطية من أهل الفكر وتنشئ أجيالاً جديدة لها . ومن المحتمل الا يكون فيهم يعيشون بيننا من ذوى الدناءة ومحدني الشعب الا النسبة الطبيعية المقبولة . اما الأمر الذي لا يتجدد من العيب الا قليلاً ، فهو زهو الطائفة وتكبر الطبقة . انه التكبر الذي تندفع اليه ، اندفاع الغواية ، كل طبقة نبيلة أرستقراطية، كل طبقة لها امتيازات ، والذي تلام عليه كل طبقة أرستقراطية لوما لا ينقطع ، نارة بحق وتارة بغير حق . وتاريخ المجتمعات يبين ان هناك اتجاهها يظهر في كل مجتمع رامياً الى تكوين طبقة أرستقراطية تكون قمة المجتمع وتواجه . ويدور ان تكوين الأرستقراطية من أي نوع كانت أو التمكين لحكم المتنازين - سواء اعترفنا بذلك أو لم نعترف - هو الهدف الذي تسعى اليه كل المحاولات الرامية الى انشاء مجتمع من المجتمعات ، وهو مثلاً الأعلى . ومن الممكن ان تبين في المجتمعات على الدوام كيفان السلطة ، سواء كانت ملكية أو غير ملكية ، تظهر استعدادها لتشجيع الطبقة الأرستقراطية الناشئة ، فتمنحها الحماية ، وتغدق عليها الامتيازات ، سواء كانت هذه الأرستقراطية سياسية أو غير سياسية ، قائمة على الحساب والنسب أو على الاختيار والتربية والتعليم . والأرستقراطية التي تنعم بالتميز والتفصيل تقوى دائماً تحت هذه الشمس ، وهي عندما تقف تحت هذه الشمس وهذه الامتيازات تدخل في مرحلة من مراحل تطورها هي مرحلة الغواية التي تؤدي الى الفساد . ونحن اذا اعتبرنا طائفتنا أرستقراطية ، وحاولنا ان نقصص انفسنا على هذا الأساس ، لننبين الى أي حد يبرر سلوكنا نحو الشعب ككل ونحو العالم ككل مكانتنا الخاصة ، وإلى أي حد قد تملكنا ما يميز الأرستقراطية من زهو وتعالى وفخار وتظاهر بالعلم الواسع والمكابرة والجحود، لاكتشفنا أشياء تفض مضاجعنا . من الممكن ان يكون الكاستالي الحالي صاحب طائفة لقوانين الطائفة ونشاط وكث واشتغال رفيع يأمور الفكر ، ولكن الا يفترق الى بصرية بمكانه في مجموع الشعب والعالم وتاريخ العالم ؟ هل له معرفة بأساس وجوده ، هل يعرف انه كورقة أو زهرة أو فرع أو جلد في كيان عضوي حي يتصل به ؟ هل يعرف شيئاً عن التضحيات

التي يقدمها الشعب من أجله إذ يوفر له الفذا والكساء ويمكنه من التعليم ومن القيام بالدراسات المختلفة ؟ (...) والخلاصة أن هذه الثقافة الكاستالية ، هذه الثقافة السامية النبيلة التي أقص منها موقف الاعتراف بالجميل ، لا تتخذ في أيدي غالبية أصحابها وممثليها صفة العضو والأداة الوجهين على نحو فعال إلى أهداف تخدم عن قصد أشياء رقيقة أو ضعيفة ، أن هذه الثقافة تميل في نظرهم إلى المتعة الذاتية والصفاء الذاتي وإلى ابتداء واستخراج أشياء فكرية لا تخص إلا الفكر وحده . وأنا أعلم أن هناك عددا كبيرا من الكاستاليين المنصفين ذوي القيمة الرفيعة الذين لا يقصدون غير الخدمة ، وأعني بهم المعلمين الذين تلقوا تعليمهم عندنا ، وخاصة أولئك الذين يقومون هناك في البلاد بعيدا عن جو الاقليم اللذيل وما فيه من ألوان التذليل الفكري ، بهممة في مدارس العالم الخارجي لها قيمة لا سبيل إلى تقديرها حق قدرها . هؤلاء المعلمون النحمان الذين يقومون بالعمل خارج اقليم كاستاليا هم في الحقيقة وواقع الامر الوحيدون بيننا الذين يحققون هدف كاستاليا بالفعل ، ويقدمون بعملهم البلاد والشعب خيرا كثيرا نرد به بعض ما ننال .

(...) أما الأخطار التي تتهددنا من الخارج فهي أن يأتي يوم تعتبر البلاد فيه كاستاليا وثقافتنا ترفا لا سبيل إلى الاستمرار في الكلفة ، والحرس عليه ، بل وتحول نظرنا عنها نحن من نظرة طيبة فيها الفخار بنا ، إلى نظرة تتمثلنا متطفلين ومؤذنين وكذابين وأعداء .

(...) أن نظامنا وطائفتنا قد تجاوز كلاهما ذروة الازدهار والسعادة التي يسمح سير أحداث العالم القامض بها أحيانا لما هو مرفوق وجميل . ونحن الآن في تدهور (...) أننا فيما اعتقد قد وصلنا تاريخا إلى مرحلة النهدم . وسيأتي هذا النهدم بلا شك (...) فهناك أوقات عصيبة تقترب ، والناس يحسبون في كل مكان بوادرها (...) هناك تهديد لا للسلام فحسب ، بل وللحياة والحرية (...) هذه الموجة الآن في الطريق ، وستطبع بنا يوما ما (...) ولكنني لا أستطيع أن اسم اذني من سؤال . ماذا ينبغي علينا ، وماذا ينبغي علي فعله لمواجهة هذا الخطر ؟ (...) كلما علت ثقافة الإنسان ، وكلما عظمت الامتيازات التي يتمتع بها ، كلما كانت التضحيات التي ينبغي عليه تقديمها في الأزمات كبيرة (...) والجبان من يهرب من الجهود والتضحيات والأخطار التي يتعرض لها شعبه . والجبان الخائن أيضا هو من يخون مبادئ الحياة الفكرية من أجل مصالح مادية ، من يكون على اعتماد مثلا لأن يترك لأصحاب السلطان أن يقرروا حاصل ضرب اثنين في اثنين . أن التضحية بحب الحقيقة ، وبالأمانة الفكرية وبالإخلاص لقوانين ومناهج الفكر من أجل مصلحة أخرى مهما كانت ، حتى ولو كانت هي مصلحة الوطن نفسه ، خيانة . (...) ولا ينبغي إذن أن يصبح الكاستالي رجلا سياسة ، وإنما ينبغي في حالة الضرورة أن يضحي بنفسه ، دون أن يفصح قط بإخلاصه للفكر (...) لن نحتاج إلى أحد قدر حاجتنا إلى المدرسين ، إلى الرجال الذين يعلمون الشباب القدرة على القياس والحكم ، ويكونون قدرة لهم في احترام الحقيقة وطاعة الفكر وخدمة الكلمة . ولا ينطبق هذا على مدارس الصفوة عندنا ، تلك المدارس التي سينتهي وجودها يوما ما إلى نهاية ، وإنما ينطبق بالدرجة الأولى على مدارس العالم الخارجي حيث يتربى ويتعلم المواطنون والفلاحون وأرباب الحرف والجنود والساسة ما كان هناك أولاد ، وما كان الأولاد صالحين للتربية . هناك في هذه المدارس أساس الحياة الفكرية في البلاد (...)

كانت أحداث عصر النازية بمراحلها المختلفة المتتالية : مرحلة بأس وضياح بعد الحرب العالمية الأولى التي مهدت لها - ومرحلة سيطرة الشر والعنف باسم القوة والكرامة - ومرحلة الحرب العالمية الثانية التي تسببت في ألمانيا وخارجها المائتي خسائر فادحة - ومرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية بما فيها من محاولة تصفية آثار الماضي ومحاولة إقامة حاضر أكثر أمنا . في هذا الإطار تتخذ رواية **« لعبة الكريات (الزجاجية) »** مكاناً بالغ الأهمية ، إذا نحن استخرجنا عنصراً واحداً من عناصر هذه الرواية وهو عنصر مناهضة الظنيان النازي بالذات ، والظنيان الأعمى بصفة عامة ، وجمعنا مثلاً رواية **« الطافية والمحكمة »** للفرز برجنجرين و **« في السماء كما في الأرض »** له أيضاً .

و فرز برجنجرين ابن طبيب من ريجا على بحر البلطيق . ولد في عام ١٨٩٢ ودرس القانون والتاريخ والآداب في جامعات ماربورج وميونخ وبرلين حتى عام ١٩١٤ . و نج به في الحرب واشترك في معارك متعددة ضد الجيش الأحمر في منطقة البلطيق . فلما انتهت الحرب اشتغل بالصحافة ، وأحب الرحلات وبخاصة الرحلات التي نحمله إلى الجنوب الدافئ . وظهرت له قصص قصيرة وطويلة نجحت ، فتحول الصحفي إلى أديب يحترف الأدب ولا شيء غيره . وتوفي فرز برجنجرين في عام ١٩٦٤ . وتتميز الأعمال الروائية لبرجنجرين بأنها تجمع بين مصدرين أساسيين : الطبيعة والتاريخ . . الطبيعة التي تمثل الخليفة للتسجعة العظيمة . . والتاريخ الذي تكمن في طياته الأحداث العظيمة المليئة بالملنى والسلى . ويؤمن برجنجرين بالله وبحكمته الكبرى التي يشها في قلوب من يعتمدون عليه ويتقون في عونه . ويؤمن برجنجرين بأن العالم الجميل الخيّر السليم هو العالم الذي يتعاقب فيه الدين والفن . ولهذا كانت روايات برجنجرين وقصصه هادئة ، حلوة ، تفرح بالخير عند ما ياتي ، وتلمس القوة الروحية لتحمل الصعاب عندما تتنزل ، فهي تتحرك بين البهجة والصفاء والسلوان . **ان التدهور . الذي اعتور الدنيا** **انما يرجع في نظر برجنجرين إلى انصراف الناس عن الدين ، ويكاد أن ينصح قارئه بأن يلتصق في العودة إلى حظيرة الدين شفاء لما في صدره . وكان برجنجرين يرى للأديب في المجتمع وظيفة الوقوف بجانب المنكوبين الذين يتعرضون للظنيان فيقول في ذاتهم .**

تدور أحداث رواية **« الطافية والمحكمة »** التي أخرجها في عام ١٩٣٥ في مدينة كاسانو الإيطالية في عصر النهضة . الطافية يصدر أوامره بالبحث عن القاتل في جريمة غامضة راح ضحيتها الزاهب فرا أجوستينو الذي كان مكلفاً بمهمة دبلوماسية . ويجد المسؤولون في البحث ولكنهم يتقنون في مآزق دونه كل مآزق : ان الأدلة كلها تشير إلى ان الطافية هو القاتل . وليس من بين القائلين على العدل والأمن في المدينة من يجد في نفسه الجرأة على مواجهة الطافية بهذه النتيجة . ولهذا فهم يسلكون سبلاً معوجة . رئيس الشرطة ميسر نيسبولي يبحث عن انسان يرى إمكانية ان يلبسه النعمة وان يقدمه إلى الطافية بأدلة تثبت انه هو القاتل . وهذه هي مونا فيتورينا ، عشيقته رئيس الشرطة ، تقدم إلى عشيقها اللون في هذه المهمة ، انها تزيف ورقة بخط زوجها المحتضر يعترف فيها بأنه هو الجاني . أما ديوميده ابن المتوفى من زوجة أخرى فيفرغ للفعلة الدينية التي ترتكبها الزوجة الدينية في حق زوجها المتوفى ، ويقرر ان يفعل شيئاً يتقده شرف أبيه ، ويحفظ لنفسه الارث الذي سيضيق عليه بالمصادرة عند ثبوت التهمة . ويلجأ الابن إلى غانية يتقدها مالا لتشهد كذبا على ان أباه كان لديها في الليلة التي حدثت فيها الجريمة . ثم هذا هو الصباغ

سيرونه بتقديم للاعتراف بأنه الجاني حتى ينقذ المدينة وأهلها من هذه المحنة التي يعتقد أنها ستضر بالكثيرين ، ويؤمن بأنه بذلك يفعل خيراً شاب عليه . وهنا يدعو الطاغية المحكمة الى الانعتاد . وليست القضية المعروضة على المحكمة هي قضية قاتل الراهب ، فالطاغية يعلن أنه هو الذي قتله عقاباً له على الخيانة وانشاء الاسرار .. ان القضية هي قضية الشجاعة في الحق . ويتحدث الطاغية من النفس الانسانية وكيف وجدها ضعيفة ما تكاد الفؤاية تمثل أمامها حتى تنحدر الى الالم . ويقول أنه في الحقيقة لم يكن بنوى القيام بهذا البحث الشامل الذي تعددت شخصياته ، أنه كان بنوى في البداية اختبار ولائريس الشرطة ، وإذا كانت النتيجة في ناحية منها قامة ، فهي في الناحية الاخرى ناصعة : لقد ظهر بين الناس رجل قرر أن يضحي بنفسه من أجل راحة الجميع . ولقد دفع هذا العمل العظيم الطاغية الى أن يغير مفاهيمه وأن يعود الى الله ويتيح للناس الحياة التي ارادها لهم .

وأصح ان برجنجرين يعرض في اسلوب روائي شيق مفهوم « حب الآخرين » الذي تقوم عليه المسيحية عرضاً يقصد الى اصلاح قلوب الناس ، وهو يصل به الى ابعد غاية عندما يجعل الصياغ سيرونه يطلب الموت حباً في الآخرين . وبرجنجرين ينبه الى حكم الطغيان النازي وكأنه يطالب الطاغية بأن ينظر في قلبه وأن يعترف بجرمه وأن يقف بنفسه أمام المحكمة قبل أن يفسد ضمائر الناس ويضطرهم الى اعمال ما كانوا يأتون بها لولا التهم والخوف . والرواية فيها حديث مواساة رفيق لا شك انه لا يصل الى قلوب الناس جميعاً في المجتمعات التي استبدت بها المادة ، ولكنه محفوظ في سطور الرواية يطلبه من يحتاج اليه وقت أن يحتاج اليه .

أما رواية « في السماء كما في الأرض » (١٩٤٠) فتدور أحداثها في القرن السادس عشر في اقليم براندنبورج بألمانيا . يتخذ الأمير يواخيم الاول أمير براندنبورج النجم كاريون مستشاراً له يسأله التصح فيما يعرض له من امور ، فيقرأ هذا طوالع النجوم ويرد عليه بما يجده فيها . ويتنبأ النجم ذات يوم بأن مدينة برلين ومدينة كولن ستعمرضان في يوم معين من عام ١٥٢٤ لغيفضان خطير يفتك بالحرث والنسل . ويقرر الأمير ان يخفي هذا الخبر عن الناس حتى لا يأخذهم اليأس فيصدر منهم مالا تحمد عقباه . ويتخذ الأمير مجموعة من القرارات من بينها حظر مغادرة البلاد وحظر بناء السفن والمركبات المائية اعتقاداً منه أنه بذلك يشجع الاطمئنان بين الاهالي ، ولكن هذه القرارات تثير مخاوفهم وتدفعهم الى التساؤل من سببها . ويتسلل الخوف الى نفوس المحيطين بالأمير الذين يعرفون الأمر ، ويشدد خوفهم كلما اقترب اليوم الموعد . فهذا واحد من البلاد يحاول الهروب مع خطيبته الى خارج البلاد ، فيعاقب بالقتل . وهذا هو المنجم كاريون يحس اليأس ثم لا يجد بداً من تمالك نفسه . بل ان الأمير نفسه يفقد شجاعته ، وما ترجوه مشيخته كاتارينا التي اتزعمها من زوها رغماً عنها ان يطلق سراحيها ، حتى يستجيب لها ، ويدبر أمره مع قائد الجيش على أن يمكنه من اللجوء مع حاشيته الى جبل مرتفع يتقي فوقه الفيضان عندما تقع الواقعة . ويأتي اليوم الموعد وظلم السماء . ويثور الناس بتحريض من زوج كاتارينا ، ويهرب المجدومون من معتقلهم ، ويسترسل الاشراق في اعمال السرقة والسلب والنهب والقتل ، وينزع الناس الى دور العبادة ، بينما الامطار تنهمر ، والياه تغلو . وهنا تبدل حال الأمير ويصحو ضميره ويتذكر واجبه فيخرج الى الناس ويعيد اليهم الاطمئنان ، ويقف بجانبهم حتى تنكشف اللقمة . وما ينبغي للانسان ان يخاف ، بل عليه أن يؤمن بالله ، وأن يعتمد عليه ، فيجد القوة التي تمكنه من اجتياز المحن .

هذا العون الذي أراد قرن برجنجرين في عام ١٩٤٠ ، والحرب العالمية مشتعلة النيران ، والمحنة تتحول في داخل ألمانيا تدريجياً إلى كارثة ، أن يقدمه إلى الناس : إيمان يعيد إلى النفس هدوءها ، إيمان يوقف القصور إذا غفا .

ومن كتاب الرواية الذين يتخلون من الدين على نحو مباشر أو غير مباشر أساساً لأعمالهم نذكر شستيفان أندرس (١٩٠٦ - ١٩٧٠) واليزابت لانجيسر (١٨٩٩ - ١٩٥٠) وراينولد شنلايسر (١٩٠٣ - ١٩٥٨) وايدتسار دشاير (١٩٠٨ -) وإينا زايبل (١٨٨٥ -) والبرشت جوس (١٩٠٨ -) وجرترود فون لوفسور (١٨٧٦ -) وتستحق الأدبية جرترود فون لوفسور أن ننظر إلى أدبها الروائي بشيء من التفصيل فقد قدمت في حياتها الطويلة النشطة مجموعة كبيرة من الأعمال الروائية ذات الطابع الديني المسيحي الواضح ، وعبرت في مقالات متعددة من مفهومها الذي أقامت عليه أعمالها ، فكانت بذلك كله ركناً هاماً من أركان هذا النوع الأدبي الذي قد يبدو لنظرنا المتعجلة غريباً أو مستحدثاً وهو في الحقيقة أقرب الأنواع إلى الرواية منذ نشأتها . ولدت جرترود فون لوفور في عام ١٨٧٦ في ميندن بأقليم هسثاليا بألمانيا ، وكان أبوها ضابطاً من أصل فرنسي أرسقراطي قديم . ودرست في هايدلبرج على العالم اللاهوتي المعروف أرنست رولتش ، ثم تحولت في عام ١٩٢٥ من المذهب البروتستانتي إلى المذهب الكاثوليكي . ولعبر جرترود فون لوفور في رواياتها عن موضوعات لا يكاد يكون من الصعب تحديدها : أنها تعبر عن الإيمان العميق الذي لا يظهر في المعاناة والألم بل يظهر في مسلك يتسم بقوة رالمة مثل التضحية أو العفو والغلبة ، ثم هي تضع المرأة في مكان ممتاز فهي التي تمثل الإيمان والرحمة والتضحية والفضيلة ، وهي التي تتحول من الضعف إلى القوة وتغير مجرى الأحداث . وطريقتها الفنية تعتمد على وضع الشخصية المحملة بالألم والخطيئة في مواقف صعبة من وجهة نظر الكنيسة أو العقيدة ثم تحل المشكلة ، وقد تبلورت على هيئة مشكلة دينية لاهوتية كنسية ، وتذهب بهافي مجال التأمل والتفكير والاستجداء والحل كل مذهب ، وتنتصر في النهاية للمبادئ الكنسية والفضائل المسيحية . - ومن أشهر روايات جرترود فون لوفور رواية « متعب فيرونيكا » التي تحمل عنواناً يشير إلى أسطورة القديسة فيرونيكا التي ينسب إليها أنها قدمت إلى المسيح المصلوب مندبلاً تجفف به عرق جبينه المتقاطر من فرط الألم والمذاب فانطبع عليه وجهه ، وتقصد المؤلف بهذا العنوان إلى التنبيه منذ البداية إلى طريق من المذاب لا تدرس فيه آثار الشهادة . وتقسم الرواية إلى قسمين ظهر الجزء الأول منها في عام ١٩٢٨ تحت اسم « نافورة روما » وظهر الجزء الثاني والآخر في عام ١٩٢٦ تحت عنوان « تاج الملكة » . تدور الأحداث في الجزء الأول قبل الحرب العالمية الأولى حول بنت أسماها فيرونيكا ، مرهفة الحس ، حسنة التفكير ، معتدلة النمو في كل ناحية ، تموث أمها بعد أن توفي بأن تؤخذ البنت من ألمانيا إلى إيطاليا ، إلى روما ، حتى لا تظل تحت تأثير أبيها . وتعيش فيرونيكا في بيت جدتها التي تأوى في البيت ابنتها ، خالة فيرونيكا ، إيدلجارت التي تضطرب في أمور الدين ولا تصل فيها إلى بر ، وتأوى الجدة كذلك الفنان الألماني الشاعر النسيو رغبة منها في تشجيعه وتمكينه من الكتابة . وتجدر فيرونيكا في التنسيو الإنسان المقرب إلى قلبها الذي يصطحبها في جنابات روما ويظلمها على الكثير من شواهد الثقافة المنوعة في هذه المدينة الخلابة . وما أن تقترب فيرونيكا من هيكل كنيسة القديس بطرس حتى تخر ساجدة فقد نشأت على الإيمان بالمسيحية وعلى ممارسة شعائرها وكانت التقوى محبة إلى نفسها تضيء لها الطريق مهما كانت

ظلمته . اما انتسيو فكان ينكر المسيحية كل الإنكار ، ويستقبح الإيعان بشيء من أسرارها والقيام بشعائرها ، وكان يفكر في دين أقرب إلى قلب الإنسان في العصر الحديث ، لا يحتاج الإنسان للإيمان به إلى مسالك صعبة يحتاج فهمها إلى درس في التاريخ ، وغوص في الماضي السحيق . ولهذا غضب انتسيو من نحلة فيرونیکا ورأى فيها لونا من السخف وأصبحت فيرونیکا تواجه موقفا صعبا ، فهي لا تستطيع أن تتخلى عن الرجل الذي ملك عليها نفسها ، وهي لا تستطيع أن تنكسر المبادئ التي تجرى في نفسها جريان الدم في العروق . وليست المحن ذات الأسباب الدينية بجديدة على هذه البيئة ، فهذه الخالة إيدلجارت كانت فيما مضى قد ارتبطت قبل اختها بوالد فيرونیکا برابط الحب ثم انعقدت خطبتهما إلى أن اكتشفت إيدلجارت أن الخطيب لا يقدس شيئا من المسيحية قطعت ما بينها وبينه . ثم عاشت الخالة بعد ذلك تارة ما تستحسن مسلكها في الماضي ، وتارة تستسخفه حتى وصل بها الأمر إلى الابتعاد عن الكنيسة وأسرارها ثم إنكارها إنكارا وصل إلى درجة معاداة فيرونیکا . وذات يوم احتدم الشجار بين الخالة وبنت اختها وهمت الخالة بأن تضرب فيرونیکا بالصليب فارتد عليها وأصابها هي ، وفقدت وعيها ، فلما عادت إلى نفسها أدركت خطأها طوال حياتها ، وأنها أذنبت في حق الرب ، وطلبت الكاهن ليعيد ما بينها وبين السماء إلى أحسن حال ، ولفظت أنفاسها الأخيرة وقد أقرت بلذنها ، ونلت ، وثابت واستحقت الغفران . أما فيرونیکا فقد وجدت في هذه الواقعة ما قوى إيمانها وثبت أقدامها ، حتى أنها فكرت في دخول الدير ، ولكنها عادت فتذكرت القديسة فيرونیکا ، وفكرت أن تسمى بالخير في الدنيا . ولقد مات أبوها وعين وصيا عليها كلفه بأن يترك لها مطلق الحرية في اختيار دينها ومذهبها ، فلما كتب الوصي إليها أن تأتي لم تتأخر ، خاصة وأنه لم يعد لها في روما أحد ، بعد أن ماتت الجدة والخالة ورحل انتسيو . أما أحداث الجزء الثاني فتدور بعد الحرب العالمية الأولى ، لقد عادت فيرونیکا إلى ألمانيا واتصلت بها حياتها تحت وصاية صديق لأبيها استاذ في جامعة هایدلبرج ، والتقت بالصديق القديم انتسيو ، كانت لا تزال من حين لآخر تفكر في دخول الدير ، ولكن الوصي والصديق اقناعاها بأن تؤجل التفكير في هذا الأمر إلى أن تفرغ من دراسة مكنية بالجامعة . ولم تطب لفيرونیکا الحياة في بيت الوصي لأن زوجه التي لم تعقب أولادا لم تحتمل وجودها . ولم يعد لفيرونيكاسوى انتسيو . ولكن الفارق بينهما في التفكير ، وخاصة في موضوع الإيمان ، كان قد ازداد حدة . أما هي فكانت قد ازدادت إيمانا ، وأما هو فقد شارك في الحرب وعاد منها وقد تجرد من كل شعور ديني . وإذا كان الدين يفرق بينهما ، فقد كان الحب يقارب بينهما . إنه عندما سقط جريحا في ساحة القتال صاح مناديا اسمها ، وأنها تظن أنها في تلك اللحظة سمعت صوته يرنى أذنها على ما كان بينهما من بعد شامس ، وأصبحت فيرونیکا تحدث نفسها بأن الرب أراد لها أن تتمسك بهذا الشاب وأن تهدبه إلى الإيمان ، وأصبحت فيرونیکا تحدث نفسها بأن الرب أراد تأثرا فيه . وصارح انتسيو فيرونیکا بحبه فرحبت ، وأعلنها عزمه على الزواج بها ، فقبلت . كانت تمنى نفسها بأن تعتمد على الرباط الوحيد القائم بينهما ، رباط الحب ، في اقناعه ، ولكنها في الوقت نفسه كانت تحس بالخوف لأنها إذا تربط نفسها برجل يجاهر بالكفر ترتكب ما لا ترضى عنه الكنيسة ، وكانت ترى في انتسيو شخصية تضرب أمامها أحاسيسها كل الاضطراب ، فهو إنسان يجسم الحب الذي تهفو إليه ، ويجسم في الوقت نفسه الكفر الذي تنفر منه . لهذا كانت فيرونیکا لا تفتأ تؤثر مومع الزواج . وكان انتسيو لا يفهم لمسلكتها سببا مقننا ويتهم الوصي بحضها عليه . فلما مرضت أم انتسيو انتقلت فيرونیکا إلى البيت لتدبر أموره ، ولكنها كانت مصرة على التمسك بإيمانها ، وعلم التخلي عنه . وأتهمها خطبها بأنها تدفع به إلى الهاوية وبأنها لا تقيم وزنا لحبه وسعادتهما . وقررت فيرونیکا أن تشبه بالمسيح الذي رسي بتحمل عبء التضحية وحده كاملا على أمل أن يرحم الرب الآخرين

جميعاً فخرجت من الكنيسة وتزوجت انتسبو عن غير طريقها . ولكن التضحية التي أقدمت عليها كانت أكبر من أن تستطيع هي تحملها ، فانهارت أعصابها ، وضعت سحتها ، وطلبت انتسبو بأن يأتي إليها بالكاهن حتى يعدها للموت . ولكن انتسبو نهزها وأغفل لها . وأصاب فيرونيكا مس من الجنون ، أفادت مرة منه ، فظننت انها ترى انتسبو يأتي إليها بالكاهن ليصلح ما فسد بينها وبين الكنيسة .

هذه الرواية الطويلة لجرتروود فون لوفور رواية دينية اذا ما اعتمدنا في تقييمها على السمة الغالبة عليها ، ولكنها ثقابية الأعمال الفنية ، وبخاصة الأعمال الروائية الكبيرة ، متصدة العناصر ، والأبعاد . فهي رواية ترسم صورة للصراعات الفكرية في المجتمع الأوروبي المعاصر ، وتوضح على طريقتهما المسكرين المتضادين ، ممسك التمسكين بالدين ، وممسك الذين لا يستطيعون التمسك بالدين . هذه ناحية لا يصح أن نفعل عنها في عرضنا لأعمال جرتروود فون لوفور . وهناك ناحية ذات أهمية ليست بالقليلة ، وهي طريقة الأدبية في رسم الشخصيات وحرصها على الدراسة النفسية واستجلاء الدوافع والانفعالات . وإذا كان علم النفس قد أصاب تقدماً كبيراً في القرن العشرين وتمدت مدارسه واشتهر بعضها شهرة تكاد تكون شعبية مثل مدرسة التحليل النفسي ، فمن الطبيعي أن يظهر هذا العلم ومناهجه على الفن الروائي .

وهناك أديب نمساوي كبير هو روبرت موزيل برع في التحليل النفسي للشخصيات وتحليل المؤثرات الاجتماعية التي تنعكس على حيالهم . ولد روبرت موزيل في عام ١٨٨٠ في كلاجنفورت في أسرة يشغل أفرادها وظائف رفيعة في الدولة وتزخر بالنابيين من المهندسين والفباط والعلماء وكان الأب مهندساً واستاذاً في كلية الهندسة ، وكانت الأسرة تريد لروبرت أن يصبح ضابطاً فالتحقه بالمدرسة العسكرية . وبينما هو يدرس المدفعية اكتشف أنه ولد ليكون مهندساً فالتحق بكلية الهندسة ودرس هندسة الآلات وأصبح في عام ١٩٠٢ معيداً في كلية الهندسة بشتوتنجات . ولكنه ما لبث أن اكتشف في نفسه ميلاً قوياً إلى الفلسفة وعلم النفس والمنطق فالتحق بالجامعة لدراستها حتى نال فيها الدكتوراه في عام ١٩٠٦ ، وعمل بعد ذلك أدبياً لا يجمع إلى الأدب إلا القليل من الأعمال ، فهو تارة يشتغل أميناً للمكتبة بجامعة فيينا ، وتارة يكتب في الصحافة . فلما قامت الحرب العالمية الأولى اشترك فيها ، وظل ينتقل في أعمال بين وزارة الخارجية والحربية والصحافة ، وبغير مكان أقامته من النمسا إلى ألمانيا ثم سويسرا حتى مات في عام ١٩٤٢ . وقد نشر موزيل روايات من نوع الفراسة السيكولوجية لها قيمة كبيرة منها رواية « اضطراب التلميذ توروليس » في عام ١٩٠٦ ورواية « ثلاث نساء » في عام ١٩٢٤ . أما أعظم أعماله الروائية فعمل ضخيم يحمل اسم « رجل بالأصلاص » كان المفروض أن يكتمل في أربعة أجزاء . ولكن موزيل لم يكمل منه إلا الأجزاء الأولى ، فخرج الجزء الأول عام ١٩٣٠ والثاني في عام ١٩٣٣ والجزء الثالث من مخلفاته في عام ١٩٤٣ ، وهناك طبعات محسنة ظهرت في عام ١٩٥٢ ثم في عام ١٩٥٦ . وتتضمن الرواية الضخمة القليل من السياق والكثير من الأفكار ، ولقد أحل موزيل مكان القالب الروائي القديم قالباً جديداً بما أدخل به من مناقشات موسعة ودراسات تناول بها موضوعات تمس الثقافة والمجتمع . وتدور أحداث الرواية في فيينا بين عامي ١٩١٣ و ١٩١٤ ، وفيها ترسم صورة ساخرة للكية الدائوب ، الملكية النمساوية الحريقة التي تندفع بسرعة ناحية الحرب العالمية بكل ما في هذا الاندفاع من معاني التدهور : كل الأفكار والقوانين والأحزاب والمذاهب تتحلل فلا يجد الناس ثكئة آمنة يستندون إليها . والرجل الذي لا صفات له يدعى أولريش وهو يشبه المؤلف

نفسه في كثير من سمات شخصيته ، شاب في الثلاثين من عمره يحاول محاولات متكررة ان يشكل حياته على شكل ما ، فلا يجد السبيل الى ذلك . انه يحاول ان يتخذ مكانا في الحيسة السياسية الفكرية فيفشل ، ويحاول ان يجد مهنة يرضي بها كل الرضاء فيفشل ، والشاس جميعا في المجتمع النمساوي يبحثون عن مفاهيم يمكنهم الاتفاق عليها والاطمئنان اليها فلا يجدون، انه يفشل وانهم يفشلون . وهو يحاول ان يجد صورة اخرى للحب غير تلك الصورة التي كانت الاخلاق والمفاهيم الدينية القديمة تروجها فيفشل، ويجد نفسه ذات يوم على ميدان القتال وقد نشبت الحرب . واولریش لا يريد ان تكون له شخصية ذات طابع واحد ثابت ، لان الدنيا لم تعد تتبع للناس هذا النمط الثابت من الشخصية ، فهو منقسم الشخصية ، العقل يدنعه والاشعور يمنعه ، والاشياء التي تعرض له تبدى له وجهين مختلفين ، وهو يجد فيها التناقض الذي لا سبيل الى تبيديه ، وهو ينازل الواقع المتقلب ، ويضفي عليه رغم قلبه شرعية عملية ، لانه يرى انه من السفخ الا يتمسك الانسان بما هو ممكن ، ولكنه لا يرى سبيلا الى الايمان المطمئن اليه ، فهو يقبل عليه وهو يسخر منه في وقت واحد .

يصف روبرت موزيل هذا الشاب على النحو التالي :

« كان اولریش انسانا عاطفيا ، ولكن لا ينبغي ان يفهم الانسان هنا ما يقصد اليه القاصدون من حديثهم عن العواطف فرادى . فلا يد ان شيئا حدث ، دفعه الى حيث هو ، وربما كان عاطفيا ، ولكنه كان في حالة الانارة والاستثارة يسلك سلوكا عاطفيا بليدا في وقت معا . لقد جرب كل شيء تقريبا ، واحس بأنه قد يستطيع الآن ان يرمي بنفسه في كل وقت الى شيء لا حاجة به الى ان يكون ذا اهمية بالنسبة اليه ، ما دام هذا الشيء يستحث دافع النشاط لديه . وكان له ان يقول عن حياته ، بقليل من المبالغة ، ان كل الامور التي جرت في حياته ، جرت وكأنها لم تكن تتصل به بقدر ما كانت تتصل بعضها ببعض . كانت الباء تأتي بعد الالف دائما ، سواء في الكفاح أو في الحب . ولقد أصبح عليه ان يعتقد بان الصفات الشخصية التي اكتسبها في هذه الانام ، كانت تتصل بعضها ببعض اكثر مما تتصل به ، وبان كل صفة منها ، اذا هو تفحصها وحدها بدقة ، لا تمسه في باطن ذاته اكثر مما تمس الآخرين الذين ربما كانوا يتصفون بها ايضا .

وليس من شك في ان الانسان رغم ذلك يتحد بها ، ويتكون منها ، حتى اذا لم يكن متدمجا فيها . ومن هنا فكثيرا ما يحدث للانسان ان يحس بأنه غريب على ذاته ، سواء كان يسلك سلوكا هادئا او منفعل . ولو طلب احد الى اولریش ان يحدد كنه ذاته لاحتار واضطرب ، لانه لم يحدث ان اختبر نفسه يوما اشبهه في ذلك بالكثيرين - كلمتان مهمة ما ، وبالنسبة اليها . ولم يكن شعوره بذاته شعورا معتلا او مختلا ، ولم يكن مشتتا او مفرورا ، ولم يكن اولریش يحس بحاجة الى اصلاح نفسه او طلائها بما يسمى بمسألة الضمير . فهل كان رجلا قويا ؟ لم يكن يعرف ، ولعله كان بهذا الجهل يرتكب خطأ مشووما . ولكنه كان بكل تأكيد رجلا يثق دائما في قوته . وهو الآن لا يشك في ان الفارق بين ان يكون للانسان خبرات شخصية وصفات شخصية وبين الا يكون له شيء منها ، هو فارق في المسلك ، وانه امر يقوم على نحو ما على الارادة وما تفرضه وتقضي به ، او هو درجة مختارة بين العمومية والشخصية يعيش الانسان عليها . او ان الانسان ، بعبارة بسيطة ، يستطيع ان يتخذ حيال الاشياء التي يعانيتها او التي يقوم بها مسلكا يزيد في العمومية او مسلكا يزيد في الشخصية . فمن الممكن ان يحس الانسان ، اذا تلقى ضربة ، بالالام ، ومن الممكن ان يزيد على هذا فيحس بأنها اهانة ، فتزيد آلامها الى حيث يستحيل عليه احتمالها ، كذلك من

الممكن أن يستقبلها الإنسان بروح رياضية ، وأن يمثلها على أنها مشكلة لا ينبغي أن يخافها ، أو لا ينبغي أن يفضب منها غضباً أعمى ، أو لا ينبغي أن يعمرها التفاتاً وهو ما لا يحدث نادراً . فإذا ما تصرف الإنسان حيال المشكلة بالتصرف الثاني ، فهو يضمها في علاقة عامة (...) . وهذه الظاهرة ، ظاهرة أن كل خبرة تأتما تكتسب أهميتها ومضمونها نتيجة لمكانها من الأحداث ذات النتائج ، تلاحظ لدى كل إنسان لا يأخذ الخبرة من حيث هي حادثة شخصية ، بل من حيث هي تحد لقوته الفكرية ، أنه في هذه الحالة يحس بها إحساساً أضعف . ومن الغريب أن الناس يسمون ذلك الشيء الذي يحس به الملائكة بقوة فاتكة ، برودا وبلادة إذا ما امتثل هو ذاته في نفوس أناس لا يستطيعون الملائكة عن ميل منهم إلى مملكة فكرى في الحياة . والاختلافات بين تطبيق مسلك عام أو مسلك خاص والمطالبة بمسلك عام أو مسلك خاص اختلافات كثيرة . فالقائل إذا تصرف تصرفاً موضوعياً وصف تصرفه باللفظة ... والاستاذ إذا استمر وهو بين ذراعي زوجته في حساباته وصف تصرفه بأنه جامد متحجر ... والسياسي إذا ارتفع على هلاك الناس وصف تصرفه حسب نجاحه بالنذالة أو بالمظمة ... أما الجندي والجلاد والجراح فيتوقع الناس منهم عدم التأثر وهم يستنكرون عدم التأثر إذا جاء به غير هؤلاء . هناك - دون حاجة بنا إلى الدخول في أخلاقية هذه الأمثلة ، حيرة ظاهرة ، ينبغي على الإنسان في كل حالة أن يتخذ حيالها حلاً وسطاً بين السلوك الصحيح موضوعياً ، والسلوك الصحيح شخصياً .

ولقد بسطت هذه الحجة وراء مسألة أولريش خلفية واسعة . لقد كان الإنسان فيما مضى من الزمان ، يضمير أفضل ، إنساناً أكثر مما هو الآن . كان الناس مثل عيبدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محدداً على نحو أعنف ، يحركهم الرب والبرد والحر والظلم والظلمة والحرب ، ولكنهم كانوا في مجموعهم يظنون - مدينة مدينة ، وإقليماً إقليمياً - حقلاً واحداً . أما ما كان يبقى لكل عود من ميدان القمح من حركة شخصية ، فكان شيئاً محدداً تحديداً واضحاً ، وكانت مسؤوليته معروفة . أما الآن فلم يعد مركز ثقل المسؤولية في الإنسان ، بل في الترابطات الموضوعية . المير الناس أن الخبرات قد استقلت عن البشر ؟ لقد ذهبت الخبرات إلى المسرح ، ودخلت في الكتب وتقارير الدارسين والباحثين ، ودخلت في الجماعات المذهبية والدينية ، التي تنشئ أنواعاً معينة من الخبرة على حساب الآخرين (...) فمن الذي يستطيع اليوم أن يقول أن الغضب الذي يفضب هو بالفعل غضبه هو ، في الوقت الذي يتدخل فيه كثير من الناس في أمره ، ويلهبون إلى أنهم يفهمونه منه أكثر مما يفهم هو ؟ لقد نشأ عالم من الصفات بلا إنسان ، عالم من الخبرات ليس به الرجل الذي خبرها ، ويبدو على وجه التقريب أن الإنسان في النظر الأعمى لن تكون له خبرة شخصية يصيبها (...) ويبدون تطل مسلك الإنسان المتمركزي ، الذي أخذ الإنسان لمدة طويلة يظن طبقاً له أنه يحتل مركز الكون ، ثم إذا به يأخذ منذ قرون في التلاشي ، يبدو أن هذا التحلل قد وصل أخيراً إلى الأنا ذاتها ، ذلك أن الاعتقاد بأن أهم شيء في الخبرة هو أن يخبرها الإنسان ، وأن أهم شيء في العمل هو أن يعمل الإنسان ، اعتقاد أصبح يبدو للكثيرين نوعاً من السذاجة . (...) ولقد تحتسم على أولريش فجأة أن يعترف ميتسما حيال هذه المخاوف ، بأنه ، رغم هذا ، شخصية ، وأن لم تكن له شخصية .

وإذا كانت المحنة الثقافية تتخذ هذا الشكل الخطير بالنسبة للمجتمع وبالنسبة للفرد الذى الحد الذى أصبح الإنسان فيه بلا شخصية ، وأصبح إذا أحس بشيء لا يمكنه القطع بأنه يحس به وإذا فكر ففكرة لا يمكنه القول بأنه هو الذى ابتدئها ، فإنه من الطبيعى أن تتركز الأضواء في كثير من الأعمال الفنية على الجزء الحاسم من المحنة ، الجزء الأليم وهو الحرب نفسها . وقد شهد القرن العشرون الحرب العالمية الأولى ثم شهد بعدها الحرب العالمية الثانية التي اعتبها حروب محدودة في أماكن متعددة من العالم تحمل في ذاتها إمكانية تفجر حرب عالمية ثالثة في أى وقت . وهكذا فإن إطلاق هرمن هيسه على القرن العشرين اسم « عصر الحروب » لم يكن فيه تجاوز . بل كان فيه تصوير دقيق لواقع مرير . وتختلف الأعمال الروائية في معالجتها موضوع الحرب ، فمنها ما يتخذ من جو الحرب خلفية له ، ومنها ما يبني على عنصر من العناصر التي ارتبطت بالحرب أو نجمت عنها ، ومنها ما يتخذ الحرب ذاتها موضوعاً له . وليس من الغريب أن تتوقع ألا يخلو عمل روائي في القرن العشرين من إشارة ما إلى حرب من الحروب ، ولكن من المبالغة أن نقول أن هذه سمة مميزة لهذا الأدب المعاصر من أوله إلى آخره . وإذا أردنا رواية تتخذ الحرب موضوعاً أساسياً لها نستشهد بها ، فهذه مثلاً رواية إريش ماريا ريمارك « لا جديد في القرب » .

ولد إريش ماريا ريمارك في عام ١٨٩٨ في أوسنابروك وعمل في بيع الكتب فترة وفي الصحافة فترة أخرى ، إلى أن احترف الأدب ونشر رواية « لا جديد في القرب » في عام ١٩٢٩ فلفت نجاحاً كبيراً في ألمانيا وفي خارج ألمانيا . واعتمد فيها على خبرته بالحرب التي زج به في أوتونها وهو في السابعة عشرة من عمره ، وجرح خمس مرات حتى أوصله على الهلاك . ولهذا كان تعبيره عن الحرب مصطبغاً بهذه الآلام ، فما كان يمكن أن يدعو إلى مزيد منها . ولما كانت الدولة النازية تعد الشعب للحرب فقد استبقيت كتبه ، وغضبت عليه ، فهاجر من ألمانيا في عام ١٩٣٣ . وفي العام التالي احترق كتبه علناً مع غيرها من الكتب المناهضة للحرب الداعية للسلام . وعاش بعد ذلك في سويسرا لم ينتقل منها إلى أمريكا وظل بعيداً عن أوروبا حتى عام ١٩٤٨ حيث عاد إلى سويسرا مرة أخرى . والحرب هي الموضوع الغالب على كتاباته ، والموضوع الثاني يتصل بالحرب اتصالاً مباشراً وهو مساوئ الحكم النازي ونظاماته ، ويرتبط بالموضوعين موضوع عام هو موضوع النقد الاجتماعي والثقافي والفكري العام . رواية « لا جديد في القرب » تصف أحداث الحرب العالمية الأولى ، ورواية « طريق العودة » (١٩٣١) تصف الصعوبات التي يعانيها المائدون من الجبهة ، وتعالج رواية « قوس النصر » (١٩٥٢) قصة طبيب فر من ألمانيا النازية إلى فرنسا وهو يرجو أن ينعم هناك بالطمأنينة فدخلت القوات النازية فرنسا ولحق بالرجل سوء الطالع . وتدور رواية « جلوة الحياة » (١٩٥٢) حول الأحوال في معسكرات الاعتقال النازية .

تحكي رواية « لا جديد في القرب » (١٩٢٩) قصة جيل ترك المدرسة في التاسعة عشرة من عمره ليذهب إلى الجبهة ، لقد حثهم مدرستهم كاتتوريك على التقدم إلى قائد المنطقة والتدريب ، فنتقلوا لتدريباً عسكرياً لمدة عشرة أسابيع وأصبحوا جنوداً تحت إمرة صف الضابط هيلمستوس ، وهو رجل قاسٍ سيء الطبع . وبدأت المارك ، وكانت الآلام التي يواجهونها تقرب بينهم ، وكانت الأحوال التي يمرون بها تحطم كل يوم شيئاً مما كانوا قد تعلموه من القيم الثقافية الإنسانية . أنهم يتقلبون من حال إلى حال ، فهم تارة على خط النار ، وتارة في المستشفى العسكري بعضهم أصيب والبعض يجلس إليه ليواسيه ، وتارة يقومون بأعمال أعداد الاستحقاقات ويتعرضون لهجوم بالغازات السامة فلا يجدون مكاناً يحتمون به سوى القابر ، يخفون تحت النعوش ،

ولا يتجوز إلا بمعجزة لأن المقابر ذاتها تتعرض للضرب وتتناثر الأشلاء وأخشاب النومض في كل اتجاه . والأحوال الميشية تتبدل ، فهم يعيشون على الطعام الرديء أغلب الوقت ، ولا يتمتعون بطعام أفضل إلا إذا كان الجيش يوشك أن يقوم بهجوم ، فالقيادة تحتال لرفع الروح المعنوية بالطعام وما إليه . والهجوم عندما يقع لا يقف عند حد ، والخسائر بينهم تزيد فلا يبقى من الرجال إلا الخمس . وتحرك القيادة هذه البقية الباقية إلى الداخل عند المخازن ومعسكرات الأسرى . ويرى الجنود المعاملة السيئة التي يتعرض لها الأسرى ، حتى أن بعضهم يحتالون لتقديم شيء من طعام إلى هؤلاء المساكين الذين لم يعودوا يملكون من أمرهم شيئاً كثيراً أو قليلاً . ومن مجموعة الجنود من يجد مصاباً من الأعداء فيقدم إليه العون ، أو جريحاً فلا يدمه ينزف إلى الموت . ومنهم من يصاب في المعارك أصابات تستلزم إرساله إلى الوطن ليعالج ويستعيد قوته ، ثم يعاد مرة أخرى إلى الجبهة . وتتردد الأخبار بأن الهلعة توشك أن توقع ، ولكن المارك تستمر ويسقط الضحايا ولا يبقى من الرفاق السبعة سوى واحد . ويسود الهدوء على الجبهة الغربية ويرسل الضابط إلى القيادة تقريره « لا جديد في القرب » . وفي هذا اليوم بالذات يسقط آخر السبعة .

ويتبين لنا من هذا العرض السريع للرواية، أنها أقرب إلى التحقيق الصحفي الطول منها إلى الرواية ذات الأحداث المتتابعة التي تصل إلى عقدة ما تستبين في النهاية إما بالخسر أو بالنصر . هناك خط يمسك الأجزاء بعضها البعض وهو مجموعة الشباب الذين يخرجون من المدرسة إلى الحرب ثم لا يعودون ، وهو خط له أهميته الرمزية ، وهو الفكرة الأساسية التي يهدف ريمارك إلى التعبير عنها . ولكن العمل الفني في حد ذاته يتكون من مشاهد حية متتالية ، التقطها المؤلف على الطبيعة ، وكلها مشاهد حرب : مشهد التدريب - مشهد الدخول في الجيش - مشهد التمرض للهجوم - مشهد الأسرى وكيف يعاملون - مشهد الجرحى وكيف يعالجون - مشهد القتلى وكيف يسقطون . - وقد أصبح هذا القالب الذي يقرب من قالب التحقيق الصحفي نوعاً له وجوده المعترف به في عالم الرواية الحديثة ، وهو يقوم على الوصف الدقيق السريع المؤثر ، ويزر النواحي الطريفة أو المتناقضة أو المثيرة ، ويتوصل بأسلوب فيه النقد اللاذع . وفيه الفكاهة الساخرة المريرة .

كانت مشاهد الحرب العالمية الأولى التي عرضها ريمارك في روايته اليمية ما في ذلك شك ، فما بالك بالحرب العالمية الثانية وما أحدثته في مناطق كثيرة من العالم ، ينعنا هنا منها ألمانيا ذاتها التي فقدت سبعة ملايين من أبنائها وخسرت غالبية مصادرها ونسبة كبيرة من المباني العامة والخاصة ، وتحولت إلى كومة من الحطام . وكانت هناك خطط جديده وضعتها الدول المنتصرة لتحويل ألمانيا إلى دولة زراعية وإلى تفتيتها إلى مناطق صغيرة غير متماسكة حتى لا تقوم لها بعد ذلك قائمة . وكان الماثلون من الحرب بين جريح مريض مشوه ، ومتقدم في السن خالئ يائس ، وصغير القوي به في ألون الحرب وهو لا يعلم من أمرها شيئاً ، كان هؤلاء جميعاً يواجهون خراباً يعيط بهم من الخارج ، وخراباً يسيطر على عقولهم وقلوبهم من الداخل . وما أن تحركت قرائع الإبداء والشعراء للكتابة ، حتى أحسوا أنهم في فراغ ، وأنهم يتحركون من نقطة الصفر في اتجاه لا يجدون وسيلة لتحديده . وإذا كانت السمة العامة المسيطرة على الأدب الجديد بعد الهزيمة هي سمة الاضطراب سواء في شكل الأدب أو في مضمونه ، فإن هذا الاضطراب لم يكن يخلو من التماس للركائز في التراث الحضاري الذي أحاطت به الشكوك . وإذا كان الإبداء الجدد قد حاولوا أن يحطوا الأشكال ، وأن يحطوا الجميل والتراكيب ، وأن يسفها المفاهيم الجمالية ، وأن

يخرجوا على المذاهب والمناهج الفنية القائمة ، فانهم لم يلبثوا أن دخلوا في حوار معها ، وأصبح الإنتاج الأدبي في عصرنا يتحرك في اتجاه الى الافلاقمين القديم واتجاه الى انكار القديم وقد يتحرك أيضاً في الاتجاهين معاً .

وهكذا شهدت سنوات الحرب والسنوات القليلة التي تلتها عدداً من الأعمال الروائية وصف فيها اصحابها من أحداث الحرب ما علموه أو ما قاسوه ، وكثير من هذه الأعمال يذكرنا بباريش ماريا ريمارك وطريقة التقرير الصحفي التي برع فيها . نذكر على سبيل المثال الأدبي جورد جايرو وروايته « هجوم يحتضر » . ولد جورد جايرو في عام ١٩٠٨ في قرية أوبريكسينجن جنوب غربي ألمانيا ، ووجه أبوه ، وكان قسيساً بروستنتيالي دراسة اللاهوت ، ولكنه ترك هذه الدراسة واتجه الى دراسة الفن وخاصة الرسوم والتصوير و قام برحلات الى بلاد اوروبية متعددة ليطلع على مافي متاحفها من كنوز ويخالط الناس وشاهد الطبيعة المتنوعة وبعد نفسه للامتحان النهائي لأكاديمية الفنون . فلما قامت الحرب جند في سلاح الطيران وأصبح طياراً مقاتلاً ، ولما انتهت الحرب بدأ حياته من نقطة الصفر من جديد ، فعمل في قطع الاشجار الى أن وجد وظيفة مدرس رسم فانتقل اليها ، حتى تمكنت شهرته الأدبية فانصرف الى الأدب تماماً . وتعتبر رواية « هجوم يحتضر » من احسن روايات الحرب التي ظهرت في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكانت الفصول الأولى منها قد ظهرت في بعض المجلات ، ثم انتقلت الرواية شكلها النهائي وخرجت مطبوعة كاملة في عام ١٩٥٣ . تحكي الرواية عن وحدة من وحدات سلاح الطيران الألماني كانت مكلفة في الفترة المتأخرة من الحرب بحماية نشاط السفن الألمانية في الشمال ، وقامت الوحدة بهمنها على خير ما استطاعت . ولكن الأحوال في ألمانيا تغيرت ، وعرض ميناء الماني كبير لهجوم عنيف بالطيران حطم الكثير من المنشآت ولم يجد الميناء الغطاء الجوي اللازم لان الطيارين الذين صدر الأمر بان يتصدوا للهجوم لم يعلموا بالأمر ، فقد أساء الضابط المكلف بتلقي الأوامر وتبليغها فهم المقصود من اتصال القيادة به ، ولم يتخذ اجراء ، ومن حسن حظ هذا الضابط أن السحب كانت منخفضة تكاد تلتصق بالأرض ، ولم تكن تسمح بقيام الطائرات ، حتى لو صدرت اليها الأوامر . والطيارون رجال تشبه حالهم حال غيرهم من الرجال ، فيهم الطيبون وفيهم الاشرار ، ولقد قلقت بهم المقادير الى حيث يتصرفون برغمهم ، فهم يصورون لانفسهم واجبات تقضي الكرامة بالالتزام بها ويجدون في الوفاء بها احتراماً لذات نفوسهم . وحين وقت المعركة الحاسمة ، كانت المعركة خاسرة حتى من قبل أن تبدأ لان العدو دفع اليها بأعداد من الطائرات اكثر وأقوى ، فلم يعد هناك أمل في النصر . ولم يكن هناك من سبيل الى اختراق خطوط العدو والوصول الى الاهداف لضرها ، وأصبح الطيارون المقاتلون مهلكين في الجو ، تواجه طائراتهم طائرات العدو وتشتبك معها ، ولكنهم لا يتقدمون . والقيادة لا تريد أن تفهم هذا الوضع في المتوازن ، ولا تقدر ما في الموقف من استحالة مادية ، فهي تبحث بالوهم والتوبيخ الى رجال لا تنقسم شجاعة ولا يستهينون بشرف ، وطلب القيادة الرجال بان يندفعوا بطائراتهم الى اهداف العدو ليحطموها ويحطموا معها . ويخلع الطيارون ما تحلت به صدورهم من نياشين وأتواط امام هذا الانهزام الهين لهم بالجزر ، ولكن رئيسهم يردهم عن تمردهم ، ويطلبهم باعادة النياشين والاتواط الى صدورهم ، ويتقدمهم الى طريق لا عودة منه ويسقط الرجال جميعهم .

وتبين الأعمال الروائية التالية لجورد جايرو انه أخذ يتخلص تدريجياً من سيطرة ذكريات وخبرات الحرب عليه . في رواية « صوت يرتفع » (١٩٥٠) يصور حال الجيل الذي اقلتمته الحرب من جذوره ، وابتعدته عن وطنه ، فلما نجا من الهلاك في ميدان القتال ، عاد الى ظروف الية

في البلاد ، وأصبح عليه أن يلتمس في ذاته شيئاً من القوة يقيم به الحياة الجديدة . أما في رواية « **حفلة الرقص الغنائية** » (١٩٥٨) فبرسم فيها صورة ألمانيا وقد تغيرت أحوالها ، وعادت المصانع فيها الى الإنتاج ، وامتلات المصارف بالأموال ، واتصلت في كل ناحية حياة نشيطة . ان **جورد جايزر** يتعمق هذه الحياة الجديدة ويجد انهادات وجهين ، وجه براق يطالع الناس ، ووجه معتم يتوارى عنهم . . ويعود الى الفكرة التي ألمع اليها في « هجوم يحتضر » وهي ان محنة الجيل الحاضر تلتصق في انه لا يستطيع ان يجمع شتات نفسه على أساس متين ولهدف يطمئن اليه . ويمكن ان نعتبر من المضمون الذي يعالجه جورد جايزر بمباراة أخرى : انه يحاول ان يحل الانسان المعاصر وان يكشف ما لديه من دوافع وما يرمي اليه من أهداف ، ويحاول ان يلقي الضوء على الصعد الخطير الذي اصاب الشخصية المعاصرة ، والذي يعلن عن نفسه أحياناً ، ويتوارى تحت ألوان زائفة في أحيان كثيرة .

★ ★ ★

يكاد هذا الخط الذي كشفنا عنه في أعمال جورد جايزر ان يكون هو خط التطور الذي يربط المراحل الإبداعية المتتالية في أعمال جيل بأسرهم من الأدباء الشعراء الألمان المعاصرين : **جوتنر جراس** ، **هاينريش بل** ، **دولف هاجلشتاتج** ، **هانس أريش نوساك** ، **مارتن فالزر** ، **أرنست كرويدر** وغيرهم . يبدأ هذا الخط بخبرات العرب وذكرىات الحرب ، ويتحول الى مشكلات فترة الجوع او فترة الصفر او فترة الدمار ، ويتنقل الى مشكلات الانسان الجديد في هذا المجتمع الجديد الذي تهدم لبعده عواكسي ماضية القريب بطبقة قبيلة اليمة من الآلم والحقق والجنون ، ونما حاضره الى الثروة بسرعة فائقة ، فأصبح الإنسان الجديد في حيرة ما بعدها حيرة . - وبلى هذا الجيل من الأدباء والشعراء جيل آخر لا تدخل موضوعات الحرب والجوع في مجال اهتماماته لانه لم يشهد الحرب ، بل علم من الآخرين أخبارها ، ولا يقف كثيراً عند مرحلة الدمار والجوع فما يذكر منها الا القليل او ربما لا يذكر منها شيئاً على الإطلاق ، ولهذا فهو يكف على ما يظلمه من مشكلات الانسان المعاصر والمجتمع المعاصر .

ولا بد لنا ان نستعرض بعض أعمال الجيل الأول وبخاصة أعمال **جوتنر جراس** و**هاينريش بل** . و**جوتنر جراس** من مواليد مدينة داننسيج في عام ١٩٢٧ ، وكانت في ذلك الوقت مدينة حرة ، بمعنى أنها لم تكن تتبع لدول بعينها - بولونيا أو ألمانيا - ولكنها كانت تحصل في جنباتها جذوة صراع لن تلبث ان تتحول الى نيران لا قبل لاحدها . جاء الى الوجود في مدينة لا تعرف لها كياناً ، مدينة على حافة بركان ، مدينة بين الحياة والموت ، بين الوجود والمعدم . فليس لنا ان ندعش عندما نرى ابن هذه المدينة يرث عنها هذه الروح ويعمل شخصية تتمتع فيها الأحداث التي تواتت على وطنه حتى أتت عليه . ويشبه الزمان الذي رأى فيه **جوتنر جراس** النور المكان الذي قدر له ان يخرج فيه الى الوجود ، فهو زمسان بين تكتبتين ، بين الحرب العالمية الاولى والحرب العالمية الثانية . كان هتلر في ذلك العام قد بلغ الثامنة والثلاثين من عمره ، وكان قد فرغ من تأليف كتابه « **كفاي** » وأعاد تنظيم حزب النازي - حزب العمال الاشتراكي القومي الألماني - منذ عامين وبدأ يكتسح الحياة السياسية في ألمانيا ، ويدخل بالمانيا والدنيا في عصر من المحن المادية والفكرية لا بدائيه عصر آخر . فلما بلغ **جوتنر جراس** السادسة من عمره كان الحرب النازي قد أصبح صاحب الامر والنهي ، وفي الثانية عشر قرأ نيران الحرب العالمية تندلع شيئاً فشيئاً ، وفي السابعة عشرة طلب للجيش وأصبح في درجتماعون بالسلح الجوى على الرغم من صغر سنه ،

فلم يكن أمام الجيش وقد استهلك الأجيال الأخرى إلا أن يجند الصفار أبناء العشرين ثم التاسعة عشرة ثم الثامنة عشرة ثم السابعة عشرة. ولم يطل استدعاء **جوتنر جراس** للجيش فقد انتهت الحرب ، وبدأت مرحلة البحث عن لقمة العيش في عصر الجوع والدمار . وكان جوتنر جراس يجرب مواهبه تارة في الفنون التشكيلية وتارة في فنون الأدب . وعمل بالفن رسماً ونحاً ، ونشر ديواناً من الشعر في عام ١٩٥٦ م طالع في اجتماع الأدباء الذين ينظمون أنفسهم فيما يسمى « **بالجماعة ٧** » نسبة إلى عام نشأتها ، طالع شيئاً من رواية جديدة له هي رواية « **الطبل الصفيح** » فنال جائزة الجماعة ، وعكف على اتمام الرواية . وسافر جوتنر جراس إلى باريس فأنام فيها مع زوجته أربعة أعوام ، وعاد إلى برلين في عام ١٩٦٠ وقد أصبح أديباً شهيراً . كانت روايته « **الطبل الصفيح** » قد تمت وظهرت مطبوعة في عام ١٩٥٩ ولقيت نجاحاً هائلاً في ألمانيا وخارج ألمانيا .

وأول ما يطالع الإنسان في هذه الرواية أن أحداثها تدور في جزء كبير منها في دانتسبيرج وإنها تتركز في « **العصر البتري** » ، وتوسع دائرة الزمان فتصل أحياناً إلى مطلع القرن العشرين من ناحية وخمسينيات القرن من الناحية المقابلة . من هنا نفهم الجو العجيب الغامض المضطرب الخيالي الساخر الذي يخيم على الرواية ويطبع شخصياتها. و**جوتنر جراس يخلط الواقع والأواقع خلطاً متعمداً حتى ليمكننا القول بأنه يوسع أسلوب كالكا ويضمه لفانيمه ، فهو يسير في طريق بين الواقعية والريالية** ، يعيل تارة إلى هذا الجانب ، وتارة إلى الآخر ، حتى يستجلي وجهي الشخصيات وجهي الأشياء . جوتنر جراس يصف الحرب والواقع ويحدث عن هتلر ومنظلمات النازية ، فيقتل القارئ إلى عالم الواقع ، ثم إذا به يطلق لخياله العنان فيضخم ما هو صغير ويصغر ما هو ضخم . تروي رواية « **الطبل الصفيح** » قصة أوسكار مانسرات الذي ولد في عام ١٩٢٤ في دانتسبيرج وقرر منذ أن بلغ الثالثة من عمره أن يوقف نموه وأن يبقى جسمه على حجمه . وهكذا أصبح أوسكار قزماً أو مسخاً أو « قزماً » ، وظل على هذه الهيئة حتى بدأ يكتب قصته وذاكراته من المصحة التي انتهى إليها ، يكتبها أو على حد تعبير جوتنر جراس « **يطبلها** » على طبلته الصفيح التي ظلت منذ العام الثالث من عمره ترافقه وتمكنه من التعبير عن أفكاره ومشاعره الحاضرة ومن استعادة ذكرياته. ويستعيد أوسكار مانسرات قصة حياته من مراحلها المبكرة ، بل يسبق هذه المراحل ، فيحكى عن جده وجدته ، ثم عن أمه وأبيه وعن يظن أنه شقيق أمه . أما الجدة فيتحدث عنها في فصل بعنوان « **الجوئيلة الواسعة** » يقول فيه مثلاً :

« كانت جدتي « **آته برونسكي** » تجلس في عصر يوم من أيام أكتوبر على حافة حقل البطاطس ، ترنل في جوئيلاتها ... وإن كنت قد أشرت لتوي إلى جوئيلة جدتي وأوضحت اشارتي أيضاً كافياً بقولي : كانت تجلس وترنل في جوئيلاتها ، ثم أن كنت قد جعلت عنوان الفصل كله « **الجوئيلة الواسعة** » فأنما كان ذلك لأنني أعرف الدين الذي أدين به لهذه الجوئيلة . والحق أن جدتي لم تكن ترنل جوئيلة واسعة واحدة ، بل كانت ترنل أربع جوئيلات ، الواحدة فوق الأخرى ... الواحدة تلي الأخرى طبقاً لنظام متسلسل يغير مكان الجوئيلة الواحدة من يوم لآخر » .

ثم يتناول الجد بالحديث ، ويحكى كيف لقي الجد مصرعه تحت العوامة بطريقة غريبة اختلفت الروايات في تصويرها . ثم ينتقل إلى أمه وأبيه وكيف تعارفا وتزوجا ثم كيف خرج هو إلى الوجود . ويهتم في هذا الفصل بالإشارة إلى أن أمه « **أنجنس** » كانت قبل الزواج على علاقة

بالشاب يان برونسكي الذي جند في الحرب العالمية، وكانت تعمل آنذاك معرشة في المستشفى، وحدث أن نقل إلى المستشفى جريح اسمه ألفريد ماتسرات ، كان مصاباً بطلقة في فخذه ، فقامت بينه وبين المعرشة أنجنس علاقة انتهت بزواجهما . فلما خرج ألفريد من المستشفى لم يعد إلى موطنه في الراينلاند ، بل بقي في دانتسج واشتغل مع زوجته في التجارة وافتتحا محلاً للبقالة . وولد أوسكار ، ورأى النور على حدود صفة متمثلاً في مصباحين كهربيين قوة كل منهما ستون أو أربعون وات كانا يتدليان من النجفة في السقف . يقول عن واقعة الولادة :

« كانت أمي حتى الوقت الذي جاءه فانيه المخاض تقف في الدكان وتعيء السكر في أكياس زنة رطل وأكياس زنة نصف رطل . ولم يكن الوقت يسمح بنقلها إلى المستشفى ، فاستدعوا لها قابلة متقدمة في السن من الشارع المجاور ، كانت من حين لآخر تمر حاملة حقيبتها الصغيرة ، فجاءت إلى حجرة النوم وساعدتني وساعدت أمي على أن يفصل كل منا عن الآخر » .

وفرحت الأم بولده وقالت : « عندما يكبر أوسكار وبكل الثالثة من عمره سنعطيه طيلة من الصفيح » ، كان المولود أديباً مفكراً منذ خروجه إلى الدنيا ، فلما سمع وعد الأم باعطائه طيلة ، ورأى الفراشة تحوم حول النجفة وتطبل عليها معبرة من نفسها ، وفكر في الحيوانات التي تمر من نفسها بالطبل ، ثم في البشر في المناطق التي ما زالت على الفطرة كيف يعبرون عن ذوات نفوسهم بالطبل ، استقر في ذهنه أنه سيتخذ الطيلة الموعودة وسيلة للتعبير القوي عن أفكاره وإحاسيسه ورفياته . وأم الثالثة ، ونال الطيلة وقرر أن يكف من النمو ، وأن يقوى ما بينه وما بين الطيلة من علاقة ، فأصبح يستطيع أن يحطم بدقات طيلته الأشياء وأن يثير الشغب بل وأن يكون جماعة من الصبية المشافقين يتبعونه . ورفض أوسكار بأن يتعلم شيئاً في المدرسة ، ولكنه تعلم القراءة في كتابين ، كتاب **واسيوتكين** الدجال الروسي الشهير ، وكتاب **«التبادلات الزوجية»** لجوته . وسارت رحلة أوسكار في الحياة مليئة بالمصائب والمصائب التي كان يستنزله على أبيه وأمه وإبيه المحتمل ، شقيق الأم يان برونسكي ، وحبيبته روسفيتا . وكان أن ماتت الأم . يقول عن وفاة الأم :

« ليس صحيحاً أن ماتسرات اضطربا ما إلى العودة إلى أكل السمك . فقد بدأت بحريتها ، وقد تملكته إرادة تحارب العقول في فهمها ، تلتهم السمك بكميات كبيرة ، وبدون مراعاة لقوامها ، بعد عيد الفصح بأسبوعين أو أقل ، حتى قال لها ماتسرات : « لا تأكلي هذه الكميات الكبيرة من السمك وكان هناك من يرغبك على أكلها » . كانت تأكل السردين في الصباح ، وتأكل سمكاً مقدداً في الضحى وتتفدى على السمك المقلي في الظهر ، وتتناول السمك في طعام العشاء أيضاً حتى سقطت على الأرض ذات مرة وهي تهم بأكل السردين ، ونقلت إلى المستشفى حيث ماتت . وكانت حاملاً في الشهر الثالث فأعطها الطبيب حجرة منفردة ، كانت تريثاً فيها ، ولدة أربعة أيام طوال ، وجهها المنفصل بالقرف ، الجتسم لي في تفريز أحياناً ، وقد شوخته التقلصات . . حتى لفظت في اليوم الرابع . . ذلك النفس الضئيل الذي يتحتم على كل إنسان أن يلفظه لينال شهادة الوفاة . وهاهو ذا حديث الناس بكثرة . . لقد رأتني قرماً من فصيلة العفاريث، ولو استطاعت لقتضت عليّ ، ولكنها لم تقض عليّ لأن الأولاد ، حتى العفاريث منهم ، مقيدون في السجلات . . . وكان أن أكلت سمكاً، ولم تخبر حتى الطراز منه . . . والآن يقول العشاق والزبائن : « لقد طبل لها القزم العفريت وأودى بها إلى القبر » .

ويتناول الكاتب في صفحات كثيرة ، عشرات بل مئات ، اتصال اوسكار بالحياة السياسية في فترة ما قبل الحرب مباشرة ثم في فترة الحرب . ويمكن اعتبار هذا الجزء في حد ذاته رواية موضوعها الحرب ، ورواية موضوعها السياسة ، ورواية موضوعها النقد اللاذع للمصر . ان « الطلبة الصفيح » مجموعة من الروايات متداخلة بعضها في البعض ، وهذه الروايات تتجاوز في غير ما صغوبة نظرا لاسلوب التقرير الصحفي او المقال العلمي او النص النقدي الذي يلجأ اليه جوتنر جراس محطاً القالب التقليدي للرواية ذات الاحداث المتواترة . ومن بين الخطوط التي تنتسج منها الرواية خط التطور الجنسي لاوسكار ، فاذا كان اوسكار لا ينمو في الهيئة البدنية العامة ، فهو ينمو جنسيا ، ويخرج من مرحلة ليندخل المرحلة التي تليها . وهو ينضج جنسيا ويقيم علاقة جنسية مع ماريا زوجة ابيه او من يقال انه ابوه ، ويفصل جوتنر جراس الكثير من امر هذه العلاقة تفصيلا على طريقة ما يعرف بالادب المكشوف . ويعتقد اوسكار ان الطفل كورت الذي تضعه ماريا ليس ابن مائسرات بل ابنه هو . ويحدث ان يموت مائسرات ويحمل الى المقابر ليدفن ، ويشارك في الجنازة كورت وهو في الرابعة من عمره واوسكار وهو في الحادية والعشرين ، واثناء الدفن يعث كورت بقطعة من الحجر فيصوبها الى رأس اوسكار فتصيبه في مؤخرة راسه ، واذا بهذه الضربة توقف اوسكار وتجعله يقرر العودة الى النمو . كانت الحرب قد انتهت واصبحت الحال غير الحال . يقول اوسكار :

« فالتزمت طبعتي من جسمي والقيتهاهي وعصبتها الى قبر مائسرات وقررت أن اتمو ، وفي الوقت نفسه عايت من طنين متزايد في اذني ، واصابني طفلة في حجم عين الجمال في مؤخرة راسي ، القاهما على ابني كورت البالغ من العمر اربعة أعوام ونصف . . . وبدا نوى يتقدم بخطي كانت ضئيلة ولكنها كانت ملحوظة . . . وربما كان كورت يريد أن يرى في "أبا كاملا" نامية » .

وينزل اوسكار الى معترك الحياة ، فيتصل بدنيا الفن ويعمل كموديل ثارة وكفنان ثارة أخرى ، لم يتصل بدنيا النساء ويقيم العلاقات مع هذه وتلك ، حتى تكتشف الشرطة ذات يوم جثة الممرضة دوروتيا التي كان اوسكار على علاقة بها ، وتوجه الشبهات اليه ، ويتقرر وضعه في مصحة الأمراض العقلية . ومن هناك تخرج قصة حياته .

تتابعت بعد هذه الرواية أعمال روائيه أخرى ، منها « قلعة وفار » (١٩٦١) و « سنوات قلعة » (١٩٦٣) و « تخفي موضوعي » . ولكن جوتنر جراس لم يتمكن من الارتفاع فوق المستوى الرائع الذي بلغه في « الطلبة الصفيح » . ويمكننا ان نستخلص مميزات الفنية اعتماداً على رواية « الطلبة الصفيح » وهي نفسها مميزات ادبه الروائي عموماً . جوتنر جراس يجمع - كما ذكرنا - بين الواقع واللاواقع بطريقة تذكرنا بطريقة كافكا وان كان جوتنر جراس يزيد على طريقة كافكا ادخال عناصر من التاريخ ومن التحليلات العلمية . حتى عندما يصف شخصية اوسكار يتحدث منه تارة بـ « هو » وتارة بـ « أنا » ويسميه باوسكار في احيان أخرى ، انه يقترب منه ويبعد ، يتقمص شخصيته ثم يظلمها ، ويبين في هذه الاثناء ان الانسان لا يجد في الحياة المعاصرة سبيلاً الى تحديد شخصيته . وجوتنر جراس ينوع اسلوبه تنوعاً عجيباً ، فهو يكتب تارة على طريقة حكايات الاطفال وتارة على طريقة جوه ، ويمارض كافكا والرومانتيكيين والواقعيين والناتوراليين ، . ومن هنا فاننا لا نجد في الرواية وحدة اسلوبية ، انها شيء لا يسمى اليه جوتنر

جراس ، وإذا صح أنه يسعى إلى شيء في هذا المضمار فهو إنما يسعى إلى تحطيم ما كان مالوفاً من التزام وحدة وتجانس في الأسلوب . وإذا كان جوتتر جراس يحطم المألوف في هذا الاتجاه ، فإنه يحطه في اتجاهات أخرى متعددة غيره ، منها الكشف المباليغ فيه عن النواحي الجنسية ، والبحرى وراء الموضوعات والمشهد المقررة أو المروعة . ويحرص جوتتر جراس على التماس ما لديه من خبرات ومن ذكريات خاصة وتشكيلها في القلب الفني الروائي ، وتتقدم هذه الخبرات والذكريات مجموعتان ، مجموعة تدور حول وطنه - دانتسبيرج وما حولها - ومجموعة تدور حول اشتغاله بالفنون التشكيلية .

★ ★ ★

وشخصية الإبن الذي يلف نموه ويظل قزماً شخصيه متكررة في الأدب الألماني المعاصر . وكتاب الرواية يمدون إليها لأنها تتيح لهم مجالاً مضافاً للنقد ، مجال النقد الساذج من وجهة نظر الطفل ، ومجال النقد العميق من وجهة نظر الكبير . كذلك يعبر الاهتمام بهذه الشخصية المسخفة عن تمرد الجيل الجديد على ما يتلقاه من الجيل القديم ، وتمرّد الأبناء على الآباء تمرّدًا يصل إلى حد العداوة أو الاستخفاف لأن الآباء هم الذين كانوا يعملون المسئولية في المجتمع الألماني عندما قامت الحرب وفسدت الحياة . نجد هذه الشخصية في رواية « الأقزام العملاقة » لجيزيله السنر التي حصلت على جائزة فورمنتور العالمية في مايو ١٩٦٤ . وجيزيله السنر تمثل الجيل الجديد الذي لم تعد ذكريات الحرب بالشئ الهام بالنسبة إليه ، فهي من مواليد ١٩٣٧ ، وهي لذلك لا تذكر إلا المرحلة الثانية ، مرحلة الحطام ثم المرحلة الثالثة مرحلة البحث عن الذات . ونقطة البداية في فهم إنتاج هذا الجيل الجديد من الرواية والشعر وغيرها من الأعمال الأدبية والفنية هي مؤلف هذا الجيل الرفض لا خيال الحياة التي وجدها ، أو التي لقي إليها فحصب ، بل خيال الجيل الذي سبقه ، جيل الآباء ، الجيل الذي خرج فوجد نفسه في برامته اجتماعياً وفكرياً وثقافياً ودينياً . . . الجيل الجديد - ونقص منه صفة خاصة قطاع المتمردين - ينكر المايير السابقة والقيم الموروثة إنكاراً تاماً . ومعنى هذا من الناحية الفنية أنه يجدها قبيحة ، منفرة ، مرعبة ، هزأة ، مسخ . . . وما إلى هذه القيم الجمالية التي يموزها الانسجام الفكري أو الوجداني أو الحسي . ويتمثل هذا الموقف الرفض في قصيدة لشاعر من مواليد عام ١٩٢٩ هو هانس ماجنوس انتنسبيرجر ، تحمل عنوان « تاريخ حياة » :

« تاريخ حياة »

منلما خرجت صارخاً

من نعشي ، من أمي .

بين مولدى الخائن

مختوماً بالزيت والماء والملح

وبين موتى الذى ولدت به ،

في تلك الآونة الطويلة بين يوم الجمعة

ويوم جمعة وضع مكرور ، طعمت

وعمّدت واختبرت للجيش . والحظ ينفعه
وجه القوة الذي يكسوه الطلاء .
كان الشلج يتغير كل عام مرة .
وكننت أنا اغير كفني كل يوم مرة .
ولاحظت خطوط السماء الأربعة .
وأغلقت كلمائي على ريع .
ولم تلتهمني شهرة ولم تحرقني نار .
بالليل يثقل كبدي وكأنه الحجر .
وعندما يحل يوم جمعة أسمع صرخة .
كأنما أنا أصرخ في كفني الأبيض .
قبل آونة طويلة ، ساعة مولدي ،
فأنام غاضبا وأفكر :
هذا لا يعنيني في شيء . ستكون هناك
حرب أخرى ، وكلب ميت آخر ،
ولست أنا الذي سارسل الى القهر على قذيفة
مدفوناً في مكان صارخ تجرد من العقل والروح .

أنا هنا نجد الشاعر يرفض أشياء كثيرة أساسية ، يرفض الزمان والمكان ، ويرفض
المفاهيم والكلمات ويرفض طبيعة الحال القوالب الفنية المتوارثة . . وهو يصور الحياة كأنها
الموت ، ويصور الأم وكأنها النمش ويتحدث عن حرب أخرى وكلب ميت آخر يرمز به إلى الناس .
بهذه الصورة تقترب من عالم رواية « الأقزام العملاقة » لالسرن . أنها منذ البداية تجمع
الأضداد في هذه الكائنات أو هذه الأشياء التي تجمع بين هيئة العملاق وهيئة القزم . وهي
تخرج من جمع الأضداد إلى أساطير يذكرونا بكافكا ، فهي تميل بالتضادات والمتناقضات إلى
ناحية الطابع التهمكي الكريكاتوري ، وكأنما الأشخاص أقزام أرادوا أن يكونوا عملاقة ففشلوا ،
أو عملاقة استحالوا إلى أقزام ففشلوا ، وتكونت لوحات مهروزة تجمع بين التأثير المضحك والمحرق في
وقت واحد ، وتدور الرواية ، أو المحاولة الروائية ، حول طفل هو « لوتار لابنلاين » . . ولد صغير
لم يدخل المدرسة بعد . . ينظر ويصف دون أن يعرف قيماً من منطق أو أخلاق أو تقاليد . أول
المشكلات التي تطالها في « الأقزام العملاقة » هي مشكلة العلاقة بين الابن والديه . الابن يرفض
أبيه . ولهذا فأننا نجد له أباً ميتاً ، وأباً حياً في وقت واحد ، ونجد أن أباه الحي يصطحبه
إلى قبر أبيه الميت . والآب الحي يعمل مدرساً شخصيته مضحكة فهو يصطنع العلم والجد
وما له منهما نصيب . والآب الحي نهم يذهب إلى المطعم فيأكل . - بالقل أو على سبيل الفن -
طعام الناس جميعاً فيضطر هؤلاء إلى الهجوم عليه بالشوك والسكاكين ليسدوا رمقه . هو
عندما يأكل اللحم يأكله نبأ من الداخل ناضجاً من الخارج فقط فيتسبب للإن في الإصابة بالدودة
الشريطية التي تضعفه أضعافاً شديداً ، وكأنما تريد المولفة بالدودة الشريطية الرمز إلى الضرر

الذي يلحظه الآباء بالإبشاء . وتتسع الدائرة فتظهر الأم ، وهي امرأة مجردة من الإرادة ، لاحول لها ولا قوة ، وهي محدودة القدرات ، محدودة الفهم ، لا يزيد دورها عن التبعية والمعاونة . أنها قد تستطيع أن تطبخ ما يرضي نهم زوجها ، ولكنها لا تستطيع أن تسلك الخيط في الأبرة . وتظل هذه الأم مشتركة في أحداث « الأقزام العملاقة » إلى أن نفاجأ بأنها لم يعد لها وجود ، وكذلك الأب لا نجد له أثرا . وعندما يعود الصغير ذات يوم إلى البيت . أو إلى ما يظن أنه البيت ، يجد امرأة ورجلا يعرفانه ، ولكنه لا يعرفهما .

وتعرض المحاولة الروائية في إطار الرفض العام أنماطا بشرية تنبض بالحياة ولكنها تنجرث إلى ما يتحول بها إلى صور ساخرة لا مضحكة لاسمقولة . هذا هو الطبيب تراوتبرت الذي يهتم بالكلاب أكثر مما يهتم بالمرضى ، والذي ينقل على مرضاه البسطاء بشروح علمية معقدة ينثر بها الرعب في نفوسهم ، ثم هو يتورط مع الكلاب والأغنام فتوقمه هذه الحيوانات على الأرض وترتب فوقه ولا يستطيع أن يتصرف بشيء حيالها . وهذا هو الجزار الذي يحتفل بيوبيله فيقدم إلى زبائنه السجق بالمجان ، والزبائن يأكلون السجق بنهم جنوني حتى يتغمو ولا يستطيعون الحركة . وهذا هو الجندي فقد ساقا في المعركة فأصبح يسيطر على الناس بالبقية الباقية منها . وهذه هي الجدة التي تضطرب بين ذكريات زوجها المتوفى وتعلق بتصورات دينية مهزوزة ، ولا تستطيع في اضطرابها هذا أن تقضي شأنا من شؤون الحياة . وهذا هو الخال يدخل مصحة المدمنين على تعاطي المسكرات ويخرج منها خائرا القوى عديم الإرادة تسيطر عليه مفرسة من المصحة اضطربه إلى الزواج بها . وتعرض المحاولة الروائية « الأقزام العملاقة » إلى الشخصيات المنفردة مجموعات من البشر في حركات غير معقولة : مجموعة السائرين في موكب ديني يتفرق ويضطرب قبل أن يصل إلى قايته . . ومجموعة الهمج الذين يعيشون في القمامة . . ومجموعة رواد الغابة الذين يرددون في شبك معلقة بين الأشجار ويتمرسون لهجوم عجيب . وجيزيله السنر تأخذنا في جولة نشاهد فيها البيت من الداخل والخارج ، والمدرسة من الداخل والخارج ، والمطعم والمقابر والشوارع والترام والغابسة والصحة والمطار المهجور وأماكن تجميع القمامة ، والكبارى والنهر . . . أماكن يبدو عليها كأنها موجودة على هيئة معقولة ، ثم ما تكاد ندقق النظر فيها حتى نرى ما فيها من اضطراب وفساد .

تلعب جيزيله السنسر في تصويرها للشخصيات والأماكن وفي معالجاتها للمفاهيم ملهبة يقوم على الرفض منذ البداية ، ولهذا فهي تبرز القبح والتنافر والتضاد ، وهي لا تقبل شيئا قائما على حالته ، بل تقبب عليه وإبلا من النقد حتى تستجلى جوانبه ، وهي إذا كانت لا تصل إلى استيعاده شيء ، فهي على الأقل قد أوتيت الجرأة على المحاولة . الموكب الديني مثلا يبين مدى الاستهتار بأمور الدين ، والتعلق بالظواهر دون الباطن . حقيقة أنه صورة مهزوزة ، وأنه يدعو للضحك ، ولكن المصممون لا يخفي على القارئ التعمق . تؤكد السنر بطريقة شديدة المبالغة صعوبة تحديد أماكن الأشياء وأحجامها ، فهي إذا قالت « إلى اليمين » استدرت وقالت « أو إلى اليسار إذا نظرنا من الناحية المقابلة » . . وهي لا تقيس بالستيمتر والمتر بل تقيس نسبة إلى أشياء مثل « عرض بيت » أو « مقدار شبكه » أو « مسافة تساوى خمس أغنام » . وصعوبة التحديد تشمل الأشخاص كذلك ، فقليلًا ما نعرف أسماءهم ، وهي تشير إلى الأشخاص نسبة إلى كلام قالوه أو عبارة رددوها . وقد تضطرب الأمور بالإنسان فلا يستطيع تحديدها ، وقد يظن أنه يواجه شخصا آخر وهو يواجه شخصه هو .

والثورة على المفاهيم والقيم القائمة خديعة وما أشبهها بثورة جونتير جراس ، وهي تظهر واضحة في التفصيل في معالجة الأمور الجنسية تفصيلاً يحتاج كل حدود ، وعدم الحرج أمام تصوير مشاهد لم يكن الأدب يكلف بها ، بل يمر عليها عابراً ، مثل مشاهد التبول والتبرز ، وإذا كان جونتير جراس على سبيل المثال يفيض في حديث التاريخ والسياسة فلا شأن لجبزيه السنر بهذه الأشياء . أنها تريد للانسان أن يبدأ من البداية ، وتصور مدى الصعوبة التي يقابلها في هذا المضمار ، لأنه لا يجد الطريق مستقيمة خالية بل يجدها معوجة ملتوية مليئة بالعوائق والصعوبات التي وضعتها الاجيال القديمة . فليت الانسان يستطيع ان يحدد من جديد الارقام والحروف والكلمات والمقاييس والمكاييل ويحدد الانجازات ثم القيم والمفاهيم حتى يستطيع ان يقف بقدم ثابتة على أرض واضحة وأن يتفاهم مع الآخرين على أساس من الوضوح المتبادل .

مشكلة الخلاف بين الإبناء والآباء اذن مشكلة حادة في الأدب المعاصر في ألمانيا ، والإدباء بعالم جوتزها كل على طريقته . والجراحة « الشكسية » التي نجدها في أعمال البعض مثل جونتير جراس وجبزيه السنر ، لا يجد أدباء آخرون ما يدعوهم الى الأخذ بها ، وهم يخرجون روايات على النحل التقليدي من ناحية الشكل ، ولا يهدمون كل شيء وانتقل اليهم من الجيل السابق ، ويركزون اهتمامهم كله على المضمون فيحاولون عرضه في حدود امكانيات الفهم العام ، دون أن يتنازلوا عن شيء مما يريدون التعبير عنه من انكار الإناء لتصرفات الآباء او ربما ثورتهم عليهم . نذكر من بين هؤلاء الأدباء في جيفريد ليتنس وهانريش بل .

و جيفريد ليتنس من مواليد عام ١٩٢٦ في ليك ببروسيا الشرقية ، درس بعد ١٩٤٥ الفلسفة والأدب الإنجليزي والأدب الألماني ثم اشتغل بالصحافة والنقد الأدبي فلما دأبت شهرته ، بعد نجاح أعماله الروائية والمسرحية قصر نشاطه على التأليف . وروايته « دوس في اللغة الألمانية » التي ظهرت في عام ١٩٦٨ تقوم على اختلاف أساسي في الرأي بين الابن والاب . . الاب يعمل شرطياً في خدمة النازية ويؤدي مهام منصبه بتفان لا نهاية له وإخلاص المرؤوس للرئيس صاحب السطوة والنقوذ . ولقد حدث ان اكتشف الاب ان صديقه الرسام نانزن يقف من النازية موقف العداء ، فقرر ان يتخذ الاجراءات ضده ويبلغ السلطات حتى تقبض عليه وتنقله الى معسكرات الاعتقال . أما زيجي ابن الشرطي فانه يقدر الرسام ويحترمه ويرى أنه جزء من الثقافة التي يجب على كل انسان الاسهام في الحفاظ عليها . ولهذا فقد استولى الابن على صور الرسام وأخفاها في طاحونة مهجورة حتى لا تتعرض للتبديد والالاف . وكانت الطاحونة المهجورة مكانه المحبب الى نفسه يذهب اليه بعيداً عن الدنيا القاسية ، فيجد الراحة بين الأشياء التي اقتلها وجمعها هناك . ولكن سرقة الصور لم تخف على الشرطة التي سارعت الى اعتقال الفتى وإيداعه اصلاحية الأحداث . وكانت اصلاحية الأحداث تسعى الى اصلاح من يحاولون اليها بكل الوسائل ومن بينها التعليم ، وطلب مدرس اللغة الألمانية من الفتى ان يكتب مقالاً عن الواجب ، فجلس الصبي يستجمع خبراته ، ويتصور ما فعله أبوه الشرطي في صديقه الرسام العظيم ، ويتصور ما فعله أبوه في أخيه الأكبر عندما فر من الجندية تمرداً على النازية فما كان من الاب الا ان أبلغ عن ابنه ، وتراجعت الصور على الفتى فلم يستطع ان يتم المقال ، وظن المدرس ان الفتى رفض كتابة المقال تمرداً على اصلاحية ، فوضعه في زنزانه بمفرده . وهناك كتب قصة « ذلك المدرس في اللغة الألمانية » .

زيجفريد لينتس يتخذ لمادته القصصية قالباً محكماً غاية الاحكام : ففى في زنرانة باصلاحية الاحداث يكتب ذكرياته عن ابيه الذى تسبب في دخوله ظلماً الى الاصلاحية . في هذا القالب تتوالى المشكلات الحادة التي يواجهها الجيل الجديد في المجتمع الألماني المعاصر . مشكلة تصرفات الاب التي كانت تبدو له سليمة وشرعية واخلاقية أيام حكومة كان بحكم الوظيفة ملزماً بطاعتها ، وتصرفات الابن التي كانت تبدو ممدأمةقوفاً ، وهي في الحقيقة تصرفات كريمة نبيلة في خدمة المبادئ والثقافة والقيم الانسانية . وتتراكم على مائدة البحث مشكلات عامة : مشكلة الحرية - مشكلة الاخلاق في عالم متغير - مشكلة الواجب بين السلطة والضمير .

اما هانيريش بل فيعالج هذا الموضوع في روايته « آواه مهرج » التي تميل بالنقد الى النواحي الاجتماعية قبل غيرها من النواحي ، وهانيريش بل من أبرز ممثلي الفن الروائي في ألمانيا المعاصرة ، ولد في كولونيا في عام ١٩١٧ وأمضى هناك سنوات حياته الاولى حتى حصل على شهادة الثانوية ثم اشتغل ببيع الكتب حتى قامت الحرب العالمية الثانية فجندها فيها وظل جندياً حتى انتهت الحرب في عام ١٩٤٥ وأسرت في القوات الأمريكية ووضعت في معسكر للأسرى في شرقي فرنسا . فلما عاد الى ألمانيا التحق بالجامعة للدراسة الاداب الألمانية ، وعمل في ورشة نجارة يمتلكها اخوه لينق على دراسته . وسرعان ما صنع لنفسه اسماً في عالم الادب ، فحصل في عام ١٩٥١ على جائزة « الجماعة » ثم على العديد من الجوائز التقديرية الشهيرة من ألمانيا ومن الخارج . ويعالج في رواياته وقصصه موضوعات الحرب ، ومحنة المجتمع المظلم في سنوات ما بعد الحرب ثم مشكلات المجتمع بعد النهضة الاقتصادية الهائلة التي شهدتها ألمانيا . في رواية « آواه مهرج » التي صدرت في عام ١٩٦٣ ، يتخذ شخصية شبيهة بشخصية الطفل - الرجل عند جونتر جراس ، وهي شخصية الرجل البعاد - الهائل ، شخصية المهرج الذي يظهر على المسارح فيسلي الناس بما يؤديه من حركات مضحكة ، ولكنه في الحقيقة انسان صاحب أفكار ومبادئ . وتتيح هذه الشخصية المزدوجة ، مثل شخصية الطفل - الرجل امكانية النقد اللاذع ، وامكانية الكشف عن الوجه الآخر للأشياء على نحو أكثر تأثيراً في القارئ الذي يتوقع من المهرج الكثير من السذاجة فاذا به يواجهه بالكثير من الفطنة والحكمة . والمهرج هنا سبب ينفضل عن أسرته لانه لا يستطيع ان يعيش تحت سقف واحد مع امه التي تشق سبيلها بنجاح في المجتمع بالنفاق ، وهي تتأفق هنا باسم الدين بعد ان عاد للكاثوليكيين الكثير مما كانوا قد فقدوه من سلطان أيام النازية . والمهرج لا يقر اباه على الطريقة التي يريد ان ينشئه عليها وان يكونه على اساسها ليندمج في المجتمع القائم بما له وما عليه . ولكن آراءه الطيبة تصطدم المرة تلو المرة بصخرات المجتمع النفاق القاسي الذي لا قيمة للفرد فيه . انه يحب ماريانا حبا صادقا ويريد ان يتزوجها ، ولكنها ترد عرضه باسم الدين وتزوج من منافق وصولي . وهو لا يجد من يتيح له فرصة اظهار مواهبه الفنية ، ناهيك عن صقلها وانماؤها . وهكذا تسوء حاله وينتهي الى التسول على درج محطة السكك الحديدية .

وكان هانيريش بل قد نشر في عام ١٩٥٤ رواية اخرى نحب ان نشر اليها وهي رواية « بيت بلا حارس » التي تدور حول الأولاد الذين فقدوا آباءهم في الحرب فشيروا في بيوت لا حارس عليها . مارتين باخ فقد اباه في روسيا . كان الاب انساناً رقيقاً يكتب شيئاً من الشعر ويتمنى ان تتاح له فرصة في الحياة ليصبح شاعراً ، فقامت الحرب ودفع به اليها فوقع لسوء حظه

تحت أمرة الملازم الشرير جيزلر الذي قرر أن يتخلص منه فكلفه بمهمة استكشافية خطيرة لم تكن ثمة حاجة إليها فلم يعد باخ متها . وشب مارتين لا يعرف من أبيه إلا صورته ، ولا يعرف إلا أمه وجده اللتين كانتا تقومان على تربيته . كانت الأم جميلة وكان الرجال يطمعون فيها ولكنها لم تكن تريد أن تتزوج مرة أخرى بعد موت زوجها الأول في الحرب ، حتى عندما تقدم إليها السيد البرت الذي يقيم في البيت نفسه لم تمره انتباهاً . أما الملازم جيزلر فقد عاد من الحرب سليماً معافى وأتم دراسته بالجامعة واشتغل بالتقيد الأدبي وأخذ يلقي محاضرات عن الشعراء الجدد ومن بينهم راي باخ الذي تسبب بحقه الأسود في الفتك به . ولم تستطع الأرملة المكلومة أن تسكت على هذه الوقاحة الدينية ، وصرخت بالحقيقة في وجه رجل مات ضميره ، وظن أنه يستطيع أن يلبس لكل زمان قناعه . - أما صديق مارتين باخ ، الصبي هاينريش بريلاخ ، فقد لاحظ بعد وفاة أبيه في الحرب ، أن الرجال يترددون على أمه فيزيرونها لم ينصرفون ليعودوا أولاً يهودوا ، ووجد كلمات مكتوبة على حيطان مدخل البيت تصف الأم بأنها فاجرة . وعلم الصبي أن الكبار يتحدثون عن أمور حديث التوقير والإجلال ويتصرفون على نحو يخالفها تماماً ، أنهم يتحدثون عن الأخلاق ، ولكنهم في الحقيقة يستترون وراءها ويفعلون ما يحلو لهم أو يضطرون إليه .

ونحن إذا ما قارنا بين الروايتين وجدنا أن السنوات العشر التي مرت بين ظهور الأولى وظهور الثانية غيرت دائرة اهتمامات الأدب ، فبعد أن كان يهتم بالحرب والمشكلات المتصلة بالحرب مباشرة ، أخذ ركن على الإنسان ومكانته في المجتمع بصفة عامة . وجميع هاينريش بل في رواياته بين الدراسة التطيلية للإنسان في حداثته ، والدراسة النقدية للمجتمع وما به من قوى هائلة لا يستطيع الفرد أن يعاينها دون أن يتحطم .

★ ★ ★

وموضوع دراسة الإنسان ومحاولة الوصول إلى شيء ثابت يمكن أن يقيم حياته عليه في اطمئنان،
موضوع عام يشغل بال أصحاب الأقلام في عصرنا الحاضر ، ولعل الأديب السويسري ماكس فريش من أبرز من تعرضوا له . في رواية « شتيلر » التي نشرها عام ١٩٥٤ . يصور انساناً هرب من المجتمع الذي يعيش فيه واختفى فترة من الزمن لم عاد لينكر كل ما اتصل من حياته فيما مضى ، وليبدأ حياة جديدة لا علاقة لها بالقديم ، وتنتهي به هذه المحاولة إلى ضياع شخصيته تماماً . أما رواية « هومو فاير » (١٩٥٧) فيدرس فيها علاقة الإنسان بالآخرين ، وكيف تسير هذه العلاقات على نحو لا يعرف الإنسان عنه هل هو وليد المصادفة أو التدبير المحكم . وإذا كان هومو فاير ، يمثل الرواية قد ظن أن حياته تتطور من مرحلة إلى مرحلة تطور كل شيء يحكمه قانون العلم الدقيق ، وتتابع كما تتابع الأرقام في الرياضيات ، وتتداخل بعضها في البعض تداخلاً يمكن حسابه وتوقع نتائجه كما يحسب الإنسان الكميات الرياضية في تداخلها بعضها مع البعض ويتوصل إلى نتائج العمليات المختلفة بدقة لا يخالفها الشك ، فإن حياة هومو فاير تنتقل من مصادفة إلى مصادفة حتى يتأكد أن حساباته الرياضية لا تطابق واقع الأمور في هذه الدنيا . إنه رحل إلى أبعد بلاد الدنيا ، ويبتعد من مملته « هنث » السنوات الطوال ، وحينما يتحرك قلبه بالحب ويفكر في العودة إلى الرواج تكون المرة التي يتلقى بها هي ابنته من مملته ، ويقع في محنة خطيرة

لانتهي الا عندما يتدخل القدر فيحطم حياةالبنت ، ويجمع بين هومو فابر ومطلقته بعدد سلسلة من الاضطرابات يعجز الانسان عن فهممكانه منها . وبمايج ماركس فريش في رواية « ليكن اسمي جانتينين » التي نشرها عام ١٩٦٤موضوعاً من الدائرة ذاتها ، فالأحداث فيها تدور حول انسان تحولت الدنيا في نظره الى فراغوامتلات بالاضطراب وأصبح عليه ان يبحث عن نفسه وعن مقومات حياته ، وهو في معرض هذاالبحث يجرب شخصيات متعددة يلبسها كما يلبس الانسان الثوب . الواحدة بعد الاخرى ، لعله ان يجد الشخصية المناسبة له في ظروف يرتاح اليها .

ولاينبغي ان نغفل من الأعمال الروائيةلفريدريش دورينمات (١٩٢١) الأديب السويسري الكبير الذي تقوم شهرته في المقام الأول على أعماله المسرحية . ويتصور فريدريش دورينمات بصفة عامة ان الدنيا ، وان تقدمت البحوث العلمية والتكنولوجيا وبعد ان امتلكت الانسانية ادوات الدمار التي تكفي لآباداة الحياة في لحظات،قد تحولت الى مادة لا يمكن التعبير عنها فنياً الا في قالب الكوميديا . وهذا هو الإطار الذي ينبغي ان نضع فيه رواية مثل « يوناني يبحث عن يونانية » التي نشرها فريدريش دورينمات في عام ١٩٥٥ . تدور الأحداث فيها حول الشاب أرنولف أرخيلوخوس الذي يعيش في بلدة ما في سويسرا ، سعيداً راضياً ، يعتقد ان الأحوال كلها على خير ما يتوقع الانسان ، وان الوظيفة التي يشغلها تكفيه . وذات يوم فكر في الزواج وقرر ان يعلن في الجريدة باختصار « يوناني يبحث عن يونانية » بحثاً عن المرأة المناسبة ، وقد ظن انه وهو يوناني الأصل يحسن التصرف عندما يتزوج من يونانية مثله . وهنا ظهرت في حياته خلويته سالونيكى الفنية الجميلة ، قرأت الاعلان ووضيت بان تتزوجه . وتغيرت أحواله فأصبح يعيش في فيلا جميلة ، وأصبح مديراً لشركة بل وشغل منصباً رفيعاً في مجلس الكنيسة . وذات يوم ، وعلى وجه التحديد ، يوم عقد القران فهم أرخيلوخوس ان المرأة التي تتيح له هذه الحياة الرغبة غائبة . ولم يستطع ان يحتمل نظراتالناس الساخرة اليه فهرب من خلويته وأخذ يجرى حائراً في شوارع المدينة ، حتى التقى بفاركس المتمرد الذي يخطط لأعمال انقلابعنفية. ورضي أرخيلوخوس في يامه بان يشترك مع هذاالثائر الخطير ، وان يتعاون معه في السبيل التي يسير فيها . وتلقى أرخيلوخوس تكليفاً بان يقوم بالهجوم على قصر رئيس الدولة وقتله . وبدأ التنفيذ بالفعل ، ودخل القصر ، ولكنه قبل ان يلقي القنبلة ، دخل في حوار مع الرئيس ، فوجده انساناً لطيفاً واسع الفهم كبير القلب . وهنا تراجع أرخيلوخوس عما اعتزم وخسرج وقد عفا الرئيس عنه . وكان لهذا اللقاء اثره في تحويل فكر الشاب الحائر ، لقد ألم ان الدنيا فيها الخير وفيها الشر ، وان الانسان حيث يلتمس الشر يجده ، وحيث يسعى الى الخير يصل اليه . وعاد أرخيلوخوس الى خلويته فوجد انها قد اختفت .

ولفريدريش دورينمات رواية طريقة هي « القاضى وجلاده » نشرها في عام ١٩٥٢ وارفع فيها بالرواية البوليسية اللاتينية الى مصاف الأعمال الأدبية الجيدة ، وهذا شيء كانت آداب أمم أخرى قد سبقته اليه . وهناك محاولة من نوع آخر لمعالجة الرواية البوليسية قلّماها الأدب النمساوى الشاب پتر هاندكه (١٩٤٢) في رواية « البائع المتجول » وناقش فيها على عادته القيمة

الفنية والفكرية لتقاليد الرواية البوليسية . وغير هذه المحاولة في مجال الرواية البوليسية محاولة اريش كيستنر (١٨٩٦) لكتابة القصة البوليسية للأولاد « اميل والخبرون » مضيئاً بهذه الرواية عملاً قيماً آخر في قائمة الأعمال الروائية التي كتبها للأولاد .

ونحن إذ نختم عرضنا للأعمال الروائية في ألمانيا في العصر الحاضر نرجو أن نعود الى هذا الموضوع مرة أخرى لنعرض أعمال مارتن فائزر وأوليفونزن وفالتر ينس وانجودج باخمان وأن نتناول خاصة روايته أرنو شبيت التي أصدرها منذ سنوات قليلة تحمل اسم روايته وماهي في الحقيقة إلا مجموعة ضخمة من المذكرات الموسوعية تغطي مئات الصفحات فلا يستطيع حتى القارئ المتأني الصبور أن يطالعها . . ومحاولة جابرييله فومن في الرواية القائمة على « القصص واللصق » فهي تتناول مجموعة من الكتب والجرائد وتقتص منها نصوصاً بأكملها تأصيلها بعضها في البعض دون أن تصيف شيئاً من عندها .

المصادر والمراجع

- هناك مجموعة من الترجمات ومن المقالات بالعربية ذكرنا عليها في كتابنا « صفحات خالدة من الأدب الألماني » ص ٦٢٣-٦٢٩ ، دار صادر بيروت ، ١٩٧٠ .
- ونحب أن نشير إلى طائفة من الترجمات والمقالات هيكلية شبيهاً من الأدب الألماني المعاصر :
- - هومن هيسه ، لعبة الكريات الزجاجية . ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٩ ، دار الكاتب العربي (من الأدب العالي) .
 - - هومن هيسه ، قصة شاب (بيتر كلينتسمند) ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ ، دار الكاتب العربي (روايات عالية) .
 - - عن أدب دورينجات ، مقالاتان بقلم دكتور مصطفى ماهر . فحم بهما زيارة السيد العجوز (سلسلة رواائع المسرح العالي رقم ٥) ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة (وللتيزك) سلسلة من المسرح العالي رقم ١٠ الكويت ، وزارة الإرشاد والآباء) .
 - - مجموعة قصص ألمانية حديثة ، دار صادر بيروت ١٩٦٦ ، ومجلد آخر منها بعنوان « غناء المناكب وقصص أخرى » ١٩٦٧ ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر وآخرين .
 - (يحتوي المجلدان على بيانات من حياة وأعمال بعض الأدباء الألمان البارزين المعاصرين) .
 - - مقالات عن هومن هيسه ، فولجنج بورشرت ، جوتفريد ين ، جونتر جراس ، هانس ماجنوس ، انتسنسبرجر في مجلة الفكر المعاصر القاهرة في أعداد : مارس ١٩٦٥ وسبتمبر ١٩٦٥ ، مايو ١٩٦٦ ، فبراير ١٩٦٧ ، ونوفمبر ١٩٦٧ .
 - - فرانتس كافكا : القصص . ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٦٨ دار الكاتب العربي .
 - - فرانتس كافكا : القصر ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، القاهرة ١٩٧١ ، دار الكاتب العربي .
 - - جيزيله المنر ، الأقزام المعاقلة ، ترجمة دكتور مصطفى ماهر ، دار الكاتب العربي ، القاهرة (روايات عالية رقم ٤٩٤) .

أما المراجع الأجنبية فنختار هنا: المراجع التالية :

- Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, 1967;
- Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964, 1967;
- Wolfgang Kayser: *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart 1961.
- Wilhelm Enrich: *Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn*. In: *Deutsche Literatur in unserer Zeit*. Hrsg. von Wolfgang Kayser, Göttingen 1959, S. 58 ff;
- Fritz Martini: *Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans*. In: *Deutschunterricht* (Stuttgart), 1951, Heft 3;
- Rolf Geissler (Hrsg.) *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*, Frankfurt/Main (Dietterweg) o.J. (1962);
- Helmut Arntzen: *Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen - Strukturen - Gehalte*, Heidelberg (Rotho) 1962.
- Bertha Berger, *Der moderne deutsche Bildungsroman*, (1942);
- K.A. Kutzbach, *Autorenlexikon der Gegenwart* (1950);

- F. Lennartz, *Die Dichter unserer Zeit* (1952);
 H. Fischer u. O. Mann, *Deutsche Literatur im zwanzigsten Jh.* (1954);
 K.A. Horst, *Die deutsche Literatur der Gegenwart* (1957);
 H.E. Holthusen *Der unbehauste Mensch. Motive und Probleme der modernen Literatur* (1951);
 W. Kohlschmidt, *Die entzweite Welt*, (1953);
 I. Meidinger-Geise, *Welterlebnis in deutscher Gegenwartsdichtung* 1956);
 Albert Soergel u. Curt Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit*, zwei Bände, 1961;
 D. Wober, *Deutsche Literature seit 1945*, (Kröner);
 Thomas Koebner, *Tendenzen der dt. Literatur seit 1945*, (Kröner);
 Werner Welzig, *Der dt. Roman in 20. Jh.*, (Kröner),
 Karl Migner, *Theorie des modernen Romans*, (Kröner);
 Brian Keith-Smith, *Essays on Contemporary German Literature*, London 1966;

وفيما يلي نبذة بالروايات التي مالت إليها أو اشتركت إليها :

- Thomas Mann, *Die Buddenbrooks*, *Der Tod in Venedig*, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, *Der Zauberberg*, *Joseph und seine Brüder*, *Lotte in Weimar*, *Dr. Faustus*, *Der Erwählte*.
 Heinrich Mann; *Im Schlaraffenland*, *Prof. Unrat*, *Der Untertan*, *Die Armen*, *Die Jugend des Königs Henri IV.* *Empfang bei der Welt*,
 Alfred Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-Lun*, *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, *Berge, Meere und Giganten*, *Berlin Alexander-Platz*, *November 1918*, (Roman, Tetralogie), *Die Süd-Amerika-Trilogie*, *Hamlet oder die lange Nacht*.
 Franz Kafka, *Der Prozess*, *Das Schloss*, *Amerika*.
 Hermann Hesse, *Unter dem Rad*, *Peter Camenzind*, *Gertrud*, *Siddharta*, *Der Steppenwolf*, *Narziss und Goldmund*, *Das Glasperlenspiel*.
 Werner Bergengruen, *Der Grosstyrann und das Gericht*, *Am Himmel wie auf Erden*.
 Gertrud von Le Fort, *Die letzte am Schafott*, *Das Gericht des Meeres*, *Das Schweisstuch der Veronika: Der römische Brunnen - Der Kranz der Engel*.
 Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, *Der Mann ohne Eigenschaften*.
 Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*, *Der Weg zurück*, *Arc de Triomphe*, *Der Funke Leben*.
 Gerd Gaiser, *Die sterbende Jagd*, *Eine Stimme hebt an*, *Schlussball*.
 Günter Grass, *Die Blechtrommel*, *Hundejahre*, *Kaz und Maus*, *örtlich betäubt*.
 Gisela Elsner, *Die Riesenzwerge*, *Der Nachkomme*, *Berührungsverbot*.
 Siegfried Lenz, *Deutschstunde*.
 Heinrich Böll, *Ansichten eines Clowns*, *Haus ohne Hüter*, *Das Brot der frühen Jahre*.
 Max Frisch, *Stiller*, *Homo Faber*, *Mein Name sei Gantenbein*,
 Friedrich Dürrenmatt, *Der Richter und sein Henker*, *Griechesucht Griechin*.
 Erich Kästner, *Emil und die Detektive*, *Das fliegende Klassenzimmer*, *Drei Männer im Schnee*.
 Peter Handke, *Der Hausierer*, *Der lange Brief zum kurzen Abschied*.
 Martin Walser, *Das Einhorn*.

العالم العربي ومشاكل الفن الحديث

حسبنا*

صديقه « بابلو بيكاسو » ، شيخ الفنانين التشكيليين المعاصرين على الإطلاق . فبيكاسو في هذه القصيدة يتمشى في دنيا الله والناس ، ويعثر في نزحته هذه على رسام يريد باصرار أن يكون « واقعياً » ، ومع ذلك يتخاذل ، ويبوء بالفشل اللزيع ، أمام موضوع يبدو غاية في البساطة . وهل هناك أبسط من رسم لوحة

مرت بخاطري ، وأنا أهم بكتابة هذا المقال ، قصيدة للشاعر الفرنسي الطليعي « چسك بريفر » عنوانها « نزهة بيكاسو » (١) ، حاول فيها ، بأسلوبه العجيب ، أن يرسب في قلوب قرأه طرفاً من المتطلبات الصعبة - وأكاد أقول المستحيلة - التي يريد بها الفكر المعاصر من الفنان ، وقد استلهم في قصيدته هذه شخصية

* دكتور حسن عيسى استاذ لغة اللغة والفنون السامية بكلية الآداب جامعة الإسكندرية ويشرف على الدراسات العليا في كلتي الفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية بالإضافة إلى حصوله على دكتوراه الدولة من باريس في اللغات السامية والفكر اليهودي . حصل على دبلوم الدولة العالي من مدرسة الآوار في تاريخ الفنون التشكيلية وتقدمها له مؤلفات كثيرة في لغة اللغة وتاريخ الفن والدراسات اليهودية .

« طبيعة صامتة » ، مكونة من تفاحة موضوعة في صحن .. لا أكثر ؟ واعتقد أنه من الخير - بدلاً من أن ألفاً وأدور حول هذه القصيدة - أن أحاول تطويرها للقارئ العربي برمتها ، عليها تخلق جوّاً مناسباً لنزهة لنا معاً في مسالك الفن الجميل ، نرتاد خلالها حناياه وزواياه ، ونبحث عن مكان علمنا العربي المعاصر في تلك الحنايا والزوايا . يقول جاك بريغر :

« في صحن مدور تماماً ..

من القيشاني الأميل ...

تقبع - مرتاحة -

تفاحة .

وأمامها ، وجهاً لوجه ،

رسام الواقع ...

يحاول عبثاً أن يرسمها ...

إن يرسمها طبق الأصل ، لكن هيبت !

هي لا ترعى .. لا تستسلم !

إذ أن ' التفاحة ...

لها هي أيضاً كلمتها ، شخصيتها ...

ولديها أكثر من حيلة ، في جعبتها !

التفاحة .

هاهي تلك تدور .. تدور ..

في الصحن القيشاني الأصلي

.. وتدور بسخريّة وبرود

.. وببطء جداً .. وبلا حركة !

وكمثل أمير ..

يتنكر في زي فقير ..

هرباً من عدسات التصوير ..

تنكر تلك التفاحة ..

في هيئة فاكهة حلوة ..

تنكر !

عندئذ يبدأ رسام الواقع ..

يتبين بوضوح صارخ ..

إن جميع الأوضاع ..

التي تأخذها التفاحة ..

هي أبداً ، دوماً ، ضده ! ..

وكأي فقير مفلوك ..

أو مسكين مفلوك ،

وقع فجأة ، تحت رحمة جمعية ..

خيرية .. إنسانية .. هيلثانية ..

للإنسان .. والإحسان .. والهيلمان ،

كذلك رسام الواقع :

في طرفة عين وقع فريسة ..

لما لا يحصى من أفكار تندامى ! ..

فالتفاحة - وهي تدور - توحى بالشجرة ..

والشجرة ، بالشجرة المحرمة ،

وبالجنة .. وبحواء .. وبآدم أيضاً ..

وببلاد التفاح ، المعروفة والأسطورية :

كندا .. إيطاليا .. إسبانيا ..

نورمانديا وبريطانيا ..

والثعبان .. أو الشيطان ..

وبداية المصيان ..

ومولد الفنون والفنان ..

الصورة رقم ٢

والآن ، وقد أطلعنا على هذه القصيدة الغريبة المعاصرة ، لا بد من أن نضع على بساط البحث عدداً من المسائل التي يثيرها في خواطرننا: ما هو « الواقع » الذي أراد الرسام أن يصوره ؟ هل هو مفهوم ومتفق عليه بين هذا الرسام والشاعر ؟ وبما أننا لا نريد أن نؤثر على حكم القارئ بإجابة مسبقة ، سواء أكانت « نعم » أم « لا » ، فلننظر في الأمر قليلاً :

الرسام أمامه فتاحة على طبق ، وهو يريد أن يرسمها كما هي . أي أن « الواقع » في حسبانته هو إلى حد كبير أداء « فوتوغرافي » للمرئيات ، بحيث تكون في الفن كما هي في العين ، وتبدو على اللوحة مثلها في الطبيعة . لكن ، أية طبيعة ؟ لنفرض مثلاً أن أمامي شخصاً من الناس ، وأني التقطت له صورة شمسية بألة التصوير ، بالأبيض والأسود ، وأخرى بالألوان ، وثالثة بالأشعة بحيث تظهر فيها أحشاؤه وحدايره ، فأى هذه الصور الثلاث هو « الواقع » بالنسبة لهذا الشخص ؟ أيها أوضح في التعبير عن « طبيعة » هذا الإنسان ؟ مع العلم بأن كل هذه الصور الثلاث داخلية جوهرياً وعرضياً في باب الأداء الفوتوغرافي الآلي .

الصورة رقم ١

فإذا انتقلنا إلى الفن زاد السؤال صعوبة ، إذ أن آلة التصوير الفوتوغرافي يحل محلها الإنسان ، الفنان ، بكل أحاسيسه المرهف ، وبكافة آرائه ومعتقداته ، وبجميع معارفه المكتسبة والموروثة ، الظاهرة في العقل الواعي، أو الكامنة فيما وراء الوعي ، وبسائر المعطيات والمقدرات التي تدخل في تكوينه الجسماني والروحاني ، وتسبغ عليه شخصيته التي يُعرف بها بين بني الإنسان . هذا الإنسان الفنان ، لا بد أن يختلف موقفه من الموضوع من موقف الآلة ، سيوجد لا محالة اتصال ،

وسوبرا .. بلد الرامي « وليم تلى » (٢)

وكذلك « اسحق نيوتن » (٣)

الفنان بالجائزة مراراً ..

في معرض الفن واللوران ..

لكافة الأفلاك والاكوان ! ..

وزأغت حيناً الرسام ، ودارت رأسه ،

حتى ما عاد يرى موضوعه ..

واستسلم للنوم ! ..

وإذا « بيكاسو »

كان يمر هناك ..

كما يمر بكل مكان .. يومياً ..

كانما هو في بيته ..

لمح الفتاحة .. والصحن .. والرسام النائم .

قال بيكاسو : من قال له إن يرسم فتاحة ؟ ..

ثم إذا هو يأخذها .. يأكلها ،

ويقول له الفتاحة : شكرًا !

ويحطم بيكاسو الصحن ..

ويسير سعيداً .. مبتسماً ..

تُنتجُ الرسام من الأحلام ..

كما يُقتلحُ الضرس المنخور ..

في وحدته ، مع لوحته التي لم تنتجْ ..

أبصر بين حطام الصحن المكسور ..

بقايا الواقع .. في كامل رهبتها :

بذور الفتاحة ! ..

(٢) قصة هذا الرامي الماهر مشهورة ، هي أنه أصاب بسهمه فتاحة موضوعة على رأس ابنه الصغير ، دون أن

يُذِيعه .

(٣) عالم الطبيعة البريطاني الذي اكتشف نظرية الجاذبية عندما رأى فتاحة تسقط عن شجرتها إلى الأرض .

- بمعنى أداء المبررات كما تراها العين - ليست إلا مجرد اصطلاح متفق عليه بين عدد من منتجي الفن وناقديه ومتذوقيه ، ليس منهم بالتاكيد لا بيكاسو ولا چاك بريكير .

فهذا الأخير يرى وراء التفاحة عالماً هائلاً ، زائراً بالعاني والخواطر ، هو الذي يجعلها تأبى أن تكون مجرد « طبيعة صامتة » ترسم كما هي . التفاحة تريد أن تقول كلمتها ، أن تحكي حكايتها ، أن تربط وجودها بوجود السماء والأرض ، بوجود الطاعة والمعصية ، بوجود الإنسان والشیطان ، بوجود الاسطورة ، وانشاق العلم الحديث ، أما واقعها المباشر ، واقعها النهائي ، واقعها كفاكهة من الفواكه ، فإنه لا يربحها لتخلد في لوحة فنية ، بل لتؤكل وتلفظ بشورها . لا غير . وقد عالج كل تلك الأفكار شاعرنا چاك بريكير ، في عمل فني من نوع آخر غير الفن التشكيلي ، عالجه في قصيدة تجديدية تورية . لا لمجرد أن الموضوع قد راق لديه ، وحسن في عينيه ، بل الأمر آخر ينقلنا إلى سؤال آخر ، عن الصلوات والوشاح التي يجب أن تنتظم الفنون جميعاً ، بحيث يأخذ بعضها بيد بعض ، ويظل بعضها على بعض ، وتستقبل جميعها نفس التيارات وتواجه نفس المقدرات . هذا السؤال يلقيه ناقد الفنون البريطاني « هيربرت ريد » (٥) ، كما يطرحه في كامل حديثه العلامة الفرنسي « آتين سوريو » (٦) ، الأول في كتابه المشهور « معنى الفن » ، والثاني في دراسة علمية مخصصة لهذه المسألة ، وهو كتابه الكبير « الصلة ما بين الفنون » . وقد جاء في فاتحة هذا الكتاب الأخير : « بين تمثال ولوحة ، بين أغنية شعرية وثناء للأزهار ، بين كنيسة كاتدرائية ومعروفة سمفونية ... إلى

وسيتم أخذ وعطاء ، وسيتناول (مؤلفنا) زائراً بالحياة بين الفنان والموضوع ، هو السدى يجعل اللوحة الفنية الناجحة عملاً يستمضي على الآلة الفوتوغرافية ، لأنه نتيجة « تفعل » داخل حي ، عمل فيه ما لا يحصى من التيارات والاعتبارات . وهكذا نمود فنجد « رسام الواقع » - في رأي الشاعر - مخدوعاً في فهمه للدلول كلمة « الواقع » . هل الواقع أن لرسم ما أرى ؟ أو ما أعلم ؟ أو كليهما معاً ؟ أو لا هذا ولا ذاك ؟

يدل الواقع ، في عقلية البدائيين والأطفال ، على ما يعلمه الإنسان ، لا على ما تبصره عيناه . وهكذا نجدهم إذا رسموا نهراً أو بحراً صوروا ما ينساح بين اللجج والأمواج ، وما يسبح في جوف الماء ، وما يسكن تحته من أسماك وأسداد . بل كثيراً ما رسم الأوائل والبدائيون تحت هذا الماء ما يعتقدون أنه كامن فيه ، وما يتخيلون أنه يعيش في أغواره ، من وحش أو ثنين أو كائن اسطوري خرافي ، لا لأنهم « رأوه » رأي العين ، بل لأنهم « يؤمنون » بوجوده . وهكذا أيضاً رسموا ونحتوا الصور والتماثيل للألهة والمردة والشیاطين والملائكة ، وراء رقعة السماء ، أو تحت أديم الأرض (٧) . ونحن نعلم بالتجربة كذلك أن الأطفال يسبرون على هذه السنة حتى في أرقى المجتمعات وأكملها تطوراً . فإذا ما جئت بأحدهم أمام باب مغلق يعلم أنه باب مريض للسيارات (جراج) وطلبت منه أن يرسمه ، رسمه ورسم السيارة الواقفة من ورائه وإن كان لا يراها ، لأنه « يعرف » أنها رابضة هناك . وإذا رسم بقرة يعلم أنها حيتلى ، حرص على إبراز العجل الصغير الذي يبطنها .

وإذا كان ذلك كذلك ، فإن الواقعية في الفن

Leonhard Adam; Primitive Art; Pelican, London; 1954.

(٤)

Herbert Read; The Meaning of Art; Penguin, London, 1954.

(٥)

Etienn Souriau; La Correspondance des Arts; Flammarion, Paris, 1947, P. 6a.

(٦)

الناس وأعجابهم ، وأموالهم أيضاً ، بموضوعات لا هدف لها إلا أن تتم عن مهارته وموهبته ؟ اليس الفنان رائداً في قومه ؟ اليس قضايا العصر ، والصراع من أجل البقاء ، التي توابك تاريخ أمته ، أولى بأن توحى إليه ؟ وأخيراً اليس قضايا الإنسانية ، وأزماتها في الخير والشر ، ومشاكلها في العدالة والظلم ، في الحرية والاستبداد ، في الموت والحياة - أخرى يريثها الرسام - وقلم الكاتب - ولقلم النحات - وأنفاس الممثل ، والعان الموسيقار ؟

وإذن ، فسواء ألعجبت قصيدة چاك بريشر القاري أم لم تعجبه ، نظل لها فضيلة هذا « التنشيط » الوجداني ، و « الإثارة » الفكرية حول مشكلة معينة ، تناولها الشاعر لهدف معين غير مجرد المسامرة ، والتفاهص ، وأحداث الانبساط ، الذي يجلب معص التنصيق الحاد ، قطعه صرخات أشد حدة :
أي والله يا سيدي .. أهد .. أهد .. أهد ! ..
كل هذا ليس في البرنامج ، لأن الفن عنده :
وعند بيكاسو وأسرابهام ، له رسالة تفسر التسلية وله هدف غير استجداء التصفيق أو الفسوف بالجوائز الأولى في المسابقات . هكذا يقولون عن الفن الحديث . أما كاتب هذا المقال فلم يُبَيِّنْ الألوان بعد ليشرح رأيه في كل ذلك ، فنحن ما زلنا نهيء الجو ، وأظنه الآن قد بهيأ . ولكن هناك سؤال يجب أن تليق به الآن :

لماذا نهتم بمشاكل الفن في عالمنا العربي ؟

تدعونا إلى ذلك دواع لا تكاد تحصى ، أولها قديم الفن في بلادنا ، فهي تأتي - تاريخياً - في طليعة الأوطان التي تفتحت فيها طاقات الإنسان من تعبير وجداني جمالي ينجسد الخليفة وخالفها باللفظ واللحن والصورة جميعاً . فالسومريون والآكاديون في العراق ،

أي مدى يمكن أن تعضى وجوه الشبه ، وصلات القرابة ، والنواميس الشاملة ؟ » .

يجيب المؤلف نفسه عن سؤاله مشيراً إلى أن النحاتين ، والرسميين ، والموسيقين ، والشعراء ، وسائر الفنانين ، كلهم مدونة مبد واحد ، وكلهم يؤم البشر نحو قبلة واحدة . ثم ينشد من شعر زعيم الرومانسية الفرنسية في القرن التاسع عشر « فيكتور هوجو » كلمات كان قد بعث بها إلى صديقه النحات « فرومن موريس » (٧) يقول له فيها :

نحن أخصيون ؛
فالزهرة بفنن يمكن أن تخلق ؛
بفن الشاعر النحات
وبفن النحات الشاعر

● ● ●

هناك إذن علاقات حميمة جداً بين الفنون بعضها وبعض ، إذا ما انتصبت عزاءها تبدد الفن كله شذو مذكر ، وسنرى إلى أي حد حظي الفن في الأمة العربية بمثل هذه العلاقات ، وأين هو منها الآن ، عندما نصل إلى موضع الحديث منه في هذا المقال .

ولا نريد أن نترك قصيدة چاك بريشر قبل وقفة عند سؤال آخر إثارة على لسان بيكاسو ، إذ يقول ساخراً من رسام الواقع : من قال له أن يرسم تفاحة ؟ هذا السؤال ، على ما يبدو من بساطته وبرامته ، ينطوي على مشكلة خطيرة تمزق المشتغلين بالفن شيعاً وأحراباً : كيف يختار الفنان موضوعه ؟ أم يأخذه كما أتفق . أم يختاره دون غيره ، ولهدف معين ؟ أم يختاره له غيره ؟ وهكذا نجد أنفسنا فجأة أمام قضية « الفن للفن » . هل من حق الفنان أن يضع وقته وجهده وموهبته ، وأن يستنزف حسب

François Désiré Froment-Meurice

(٧) فرانسوا - دزيريه فرومن موريس

ولد في باريس سنة ١٨٠٢ ومات بها سنة ١٨٥٥ ، برع في النحت ثم تخصص في صياغة العائدات النحتية وتشكيلها ولذا تم شهرته كمصمم مبتكر في الذهب والفضة والجواهر .

الفارسي القديم ، ثم جاء الرومان فورتوا اليونان في مستعمراتهم ، وأخذت البلاد القليلة التي لم تصل إليها كتاب القياصرة ، في الضمور والارتباك في عوامل الفقر والفوضى والتخلف ، بحيث لم تكن اسمد حالاً من تلك التي احتلها الرومان أو الفرس .

ثم كان منطلق الحضارة الشرقية العربية من جديد مع الفتح الإسلامي . فان الكتاب العربية التي انبرت تنشر الاسلام في هذه المنطقة من ايران الى أقصى المغرب في افريقية ، لم تفرض شيئاً غريباً على تلك الامم التي كانت مهينة ممزقة ، ولكنها - على الأقل - ردت للتراث الشرقي امتياده ، ولم تبق من مخلفات المستعمر الفارسي أو الرومي الا ما قبلته باختيارها ، واقتره بمحض ارادتها ، مما لا يعوق مسيرة التراث ولا يشوه طابع الامة .

هكذا ولد الفن الإسلامي ، ولكنه لم يكن عودة الى قديم تلك الامم العربية في وثنياتها الاولى . فالاسلام أيضاً له طابعه ، وله آدابه ومقتضياته ، لم انه كان نظاماً اجتماعياً كاملاً ، مما توجب عليه ان يصطبغ الفن - هو أيضاً - بصبغته . الاسلام تنكر للوثنية بكل صورها ، وجعل من الكفر عبادة الصور والتماثيل المنحوتة ، وجعل أشد من ذلك كفراً عبادة المخلوقات من دون الخالق . فانتهى معه تأليه الحجر والشجر والكواكب والحيوانات والناس . واحتسب المسلمون الاولون من التورط في مثل ذلك ، فتجنبوا زخرفة المساجد بآية صورة أو تمثال ، حتى لو لم يكن المقصود بهما التقديس والتعبد . ولم يكن موقفهم هذا تنطماً ولا اسرافاً في تحميل النصوص والأحكام ما لا تحتل ، ولكنهم كانوا حديثي عهد بعام الفتح ، عندما دخل الرسول وجيشه مكة فحطموا في الكعبة أكثر من ثلاثمائة تمثال لآله ، كانت قبائل العرب تعبداه من دون الله . وهم عندما فتحوا ديار مصر والشام وجدوها أيضاً غاصة بمنحوتات الامم التي كانت قبلهم ، وكذلك كان الأمر في ايران وبقية الاقطار الآسيوية والافريقية ، وحتى الاوربية

والساميون الاول في شبه الجزيرة العربية ، والكتاميون والاراميون في البلاد الشامية ، والفرامنة في وادي النيل ، والبنويون والقرطاجيون وعشائر البربر القدامى في شمال افريقية ، وأقبايل معين وسبأ وحِمْيَر في اليمن ، كل أولئك كانوا يحتلون الصف الأول بين بناء الحضارات الانسانية القديمة ، ومنهم كان منطلق الفن : العمارة والنحت والرسم والزخرفة ، ومنهم تدفق عالم مسحور بالشعر والاساطير والقناء والموسيقى والاداء المسرحي ، وفيهم تبثت ايمان الفطرة الاولى بالخالق وبالطبيعة ، وتبلور في صلوات وابتهالات ومزامير وتعاويد . هنا في علمنا العربي ظهر اول انسان خط بالقلم ، بالهروغليفية في مصر ، وبالمقطعية السملرية في سواد الدجلة والفرات ، ثم بالحرف الابجدي في الاقطار الشامية . وهكذا كانت ديارنا هذه منذ فجر التاريخ ، بل قبل ان يبدأ التاريخ ، وطن الفنان الاول ، والاديب الاول ، والمخوصف الاول ، والمعلم الاول . وقضية الاهتمام بمشاكل الفن والحالة هذه ، قضية تراث لا تتحمل الاستغناء بها ، فمن هذا التراث تأتي كل ملامح شخصيتنا الممتازة ، وكل امكانات اللحاق بركب الحضارة الحديثة ، ولو اننا تمادينا في الاستهتار بهذا التراث لأضعنا كل حرارته المحركة التي يستحيل تمويضها بشيء آخر .

ثم انه اتي على الفن في هذه المنطقة حين من الدهر تعرض فيه لظروف غير مواتية ، بددت شمله ، أو أوقفت نشاطه ، أو انخرطت به نحو وجهة تبعد عن الحياة والازدهار . فقد بدأ ذلك في قديم الزمان بفزو عسكري اوروبي على يد اليونان في غضون القرن الرابع قبل الميلاد ، عندما هاجم الاسكندر اكبر منطقة الشرق الاوسط واحتلها . وانقرست مع اعلامه ورماحه قوانين الفن اليوناني . وتأثر الفكر الشرقي بالعقل اليوناني كذلك ، على نحو وضع نهاية فجائية وعنيغة لعظم التقاليد الشرقية الموروثة في الفن والفكر والحضارة حيث سيطر الاغريق . اما العراق فقد زرع زمناً طويلاً تحت الاحتلال

من المضي فيها في سبيل العيش، أو أن تجبرهم على تغيير كامل شامل لاصول هذه الصناعة واقتعال زخارف جديدة يتكلفونها تكلفا، فأباحوا الصور على السجاد مطلقين ذلك بأن شبهة الوثنية غير واردة ما دام الانسلاسل بدوس هذه الصور تحت قدميه ويطوها بتعليه. وانطلاقا من هذه الفتوى، أباح كثير من المسلمين تصوير الأشخاص غير كاملين، أى الرأس، أو الوجه، أو النصف الأعلى من الجسم فقط، بحيث لا يكون الجزء المرسوم في الصورة قابلا لأن تنبثق فيه الحياة. ومع رسوخ مقيدة التوحيد لم يعد الشرعون والفقهاء يؤاخذون المصورين لموضوعات معروفة لا تمت الى الوثنية بصلة، فظهرت في المخطوطات الإسلامية المنمنمات، التي عرفها الغرب في المصوّر الوسطي باسم «**فن المنياور**» (٨)، ووصلتنا نسخ مصورة كثيرة من مقامات الحريري، ورباعيات الخيام، وكلمات الشيخ سعدى الشرازي، وألف ليلة وليلة... الخ.

كذلك انطلق فن التصوير انطلاقا باهرة تحت انامل الخزاف المسلم، وأخذت الآنية الإسلامية تحمل الزخارف التي تصور الإنسان والحيوان والنبات، منذ العصر الطولوني والاختيادي. بل إن الآنية نفسها — خصوصا في إيران — كانت تصنع في كثير من الأحيان على شكل الناس أو الحيوانات، سواء أكانت من الخزف المطلي أم من الفخار الساج أم من المعادن. وكانت أباحة ذلك مبنية أيضا على انتفاء شبهة التقديس والتأليه لثمنال يستخدم لحمل الماء أو الزيت أو يستعمل في المطبخ (٩).

ومع ذلك فإن القيود التي أحاطت بالتصوير في الإسلام قد تفتت ذهن الفنان المسلم من

(الاندلس وصقلية ومالطة)، فخافوا أن هم تهاونوا في مثل ذلك أن يفضي الأمر الى ردّة شاملة من الإسلام. وقد عرفوا هذه الردّة في الجزيرة العربية نفسها بعد موت الرسول وفي خلافة أبي بكر، كما عرفوا لونا منها عندما وجد عمر بن الخطاب الناس قد بدأوا يقدسون شجرة من فصيلة السنن، كان الصحابة قد بايعوا الرسول تحتها على الموت في سبيل الله يوم الحديبية، فورد ذكر البيعة والشجرة في سورة الفتح، في قوله تعالى: «**إن الذين بايعوك إنما بايعون الله، يد الله فوق أيديهم، فمن نكث فإنما ينكث على نفسه، ومن أوفى بما عاهد عليه الله فسيؤتيه أجرا عظيما**»، وقوله تعالى في نفس السورة: «**لقد رضى الله المؤمنين إذ يبايعونك تحت الشجرة، فعلم ما في قلوبهم، فأنزل السكينة عليهم، وأثابهم فتحا قريبا**». اتخذ المسلمون مسجدا حول هذه الشجرة، وسموها «**شجرة الرضوان**»، ولاحظ عمر في خلافته أنهم يتبركون بها ويحيطونها باحترام خاص، فأمر بقطعها خوفا من أن يكون بقلوها سبب فتنة وانزلاق الى نوع ما من الوثنية.

ومن ذلك فقد حدثت في مسيرة الفن في ظل الإسلام اجتهادات خففت من حظر التصوير على الإطلاق، فمثلا في إيران كان فن السجاد والبساط فنا شعبيا قديما، وموردا للرزق والعمل لكثير من الصناع. وكان هذا السجاد — وما يزال — يستخدم في زخارفه الصور الملونة لمناظر الصيد والتزهة في البساتين والمروج، وفي ذلك بطبيعة الحال الكثير من صور الناس والنبات والحيوان. ولم تشأ سماحة الدين الجديد أن تمنع على كل هذا التراث، وأن تحترم أصحاب هذه الحرفة

(٨) Gaston Migeon; *Musée d'Art Musulman*; Auguste Pieard, Paris 1927, Tom I (٨) p. 101-223 and Tome II p. 279-401.

(٩) لا أراجع السابق، المجلد الثاني، ص ١٥٨ — ٢٧٨، وكذلك: Georges Marçais; *L'Art de l'Islam*; Larousse-Paris; 1946 George Savage; *Pottery Through the Ages*; Pelican — London 1959, pp. 40-106.

والأمثال السائرة ، والحكم البليغة ، والشعر المحكم الرقيق . وبلغ من سلطان الرخسرفة الخطية العربية أنها فرضت نفسها على كثير من مزخرفي الخزف والسجاد الأوربيين ممن تتلمذ على هذه الحضارة العربية ، فظهرت من تحت أيديهم زركشات فيها ملامح الخط الكوفي النسخي ، دون أن تقول شيئاً ، أو تمكن قراءتها .

الصورة رقم ٤

كذلك كانت هنالك تعاليم اسلامية أخرى تحده من حرية اختيار الفنان للمادة التي يستعملها ، فقد حرّم هذا الدين على المؤمنين الأكل في أطباق من الذهب أو الفضة ، وقاية لهم من الجري وراء الترف والبلخ والتباهي بالمال ، وهي أمور لا تتفق مع رسالته الأولى من اشاعة العدل والمساواة بين الناس غنيهم وفقيرهم ، واعداد أمة لها من الجلد والتماسك والخشونة ما يلزم لنشخصارة أساسها تطهير الضمير البشري من كل ما يحمل اليه الصدا والكثافة والبلادة .

ولكن رقصة الدولة الاسلامية كانت قد اتسعت على مدى حكم الخلفاء الراشدين وبنى امية ، وكانت الحضارة التي صاحبت ازدهار هذه الدولة من القوة والرسالة بحيث فرضت نفسها على من لم يقبل الاسلام من اهل الأرض ، كما ان أوروبا المسيحية ، في مواجهة هذا الإنشاق الباهر المحج في العالم العربي ، راحت على عهد العباسيين توفق الصلات الدبلوماسية بخلفاء المسلمين ، وكانت محتاجة لذلك على الأقل ، لتأمين الحج المسيحي الى القدس الشريف وما جاوره من البقاع المسيحية المقدسة . فكثر تبادل الوفود والسفراء بين خلفاء المسلمين وأمرأهم وملوك أوروبا وباباؤها . وكانت الوفود الاسلامية اذا ذهبت في مهمة من تلك المهام الى أوروبا شهدت الترف المفرط على موائد الحكام هنالك يتجلى في آنية الذهب والفضة التي تنص بها موائدهم . ولم يكن من اللائق والحالة هذه ، عندما تصل وفود الأوربيين الى حواضر الشرق الاسلامي ، أن

اساليب أخرى للإبداع الجمالي لم تكن معروفة من قبل ، أو كانت قد ظهرت في حقب سحيقة في الشرق القديم لم عفى عليها النسيان . وكان اهم ذلك استعمال الخط وسيلة من وسائل الابداع الفني . ونحن نعلم أن العربي لم يكن يقدر بعد الله من شيء إلا كتاب الله ولفته العربية . فليس عجيباً إذن أن يجد الفنان المسلم زادا جمالياً تشكيلي في آيات القرآن ، وفي حروف هذه اللغة ، يهوض به بعض ما اعوزه من حرية التصوير في الدين الجديد . وهكذا بدت الألفاظ بصورتها البصرية لتناظر هذا الفنان ، عجيبة طيعة نؤشى بها ما يشاء ، منطوية المسطحات كما يحلو له بهذا التتميق الخطي . واصبح الخط العربي بهذا جرماً لا يتجزأ من الزخرفة المعمارية ، به تنسجبات الآيات البينات من القرآن الكريم حول المحارب والقياب وعلى الأفانير الداخلية والخارجية للمساجد والقصور والمدارس والبيمارستانات وغيرها . وتجرى حروفه متسقة منقطة كأنها هي ترتيب بالعين لقاطع الكتاب المبين .

الصورة رقم ٣

ولم تكن الزخرفة الخطية شائعة من قبل الا قليلاً جداً عند الفراعنة فيما كانوا ينقشونه بالهروغليفية على المعابد والتماثيل ، وليس تمة مقارنة ممكنة بين الاسلوبين طالما ان الهروغليفية كانت اسما ، مبنية على الصور ، بينما الكتابة العربية قائمة على الحرف الذي يرمز اطلاقاً تجريدياً الى صوت .

واسمح استعمال الخط في الاداء التشكيلي خارج فن المعمار ، فمشت به ريشة المخرفين على الخزف ، وحفره ازميل النجارين في الخشب ، وطرزه الابز بأسلاك الذهب والفضة وخيوط الحرير على الرايات والعصائب والملابس والخيام ، وصمته أصابع صنائع السجاد اطاراً للسطح والسجاجيد ، أو توزيماً هندسياً في داخل الزخرفة المركزية ذاتها . وبالطبع لم يقتصر الفن في ذلك على آي الذكر الحكيم ، بل تعداه الى الحديث الشريف ،

ان الدائرة الزخرفية العربية عالم كامل مشحون بالرموز الصوفية . فالدائرة نفسها تمثل دائرة الفكر ، ومسار الكواكب ، ودوران الليل والنهار ، ومرور الشهور والسنين . والنجمة الثمانية في وسطها تستمد الرمز من ابواب الجنة الثمانية ، وحمة عرش الله الثمانية ، في قوله تعالى في سورة الحاقة « ويحمل عرش ربك فوقهم يومئذ ثمانية . » ومركز كل ذلك ، ومبدؤه ومروءه ، هو نقطة هندسية يتصورها العقل ولا تراها الحواس ، منها ينطلق ذكر الله في حلقة الذكر الصوفية المعروفة التي يصطف فيها المشايخ والمريدون والدراويش مكونين دائرة ، وأقوامهم تلهج بأسماء الله الحسنى : الله ، الله .. حي ، حي ، ونحوها . وكان الدائرة الزخرفية العربية صورة هندسية لهذا النوع من رياضات التصوف . والذي يؤكد هذا الارتباط هو أننا نلاحظ توافقاً زمنياً بين انتشار الطرق الصوفية بين المسلمين وظهور الدائرة الزخرفية العربية في الفن الاسلامي .

وجاءت من بعد على عالمنا العربي هزات عنيفة جعلت فيه الفكر والنظم فتجدد معها الفن . وقد بدأ ذلك بتفتيت الشعوبية للكيان العربي من الناحية الحضارية منذ العصر العباسي الأول ، حتى اذا كان القرن الرابع او الخامس الهجري وجدنا الحضارات الشعبية تطمس وحدة الفكر العربي ، وتدخل الى الفن ذاته الوانا من العجائب والغرائب ترغمه على الانزواء في جمود حرفي تقليدي نضب منه معين الابتكار والتجديد ، ثم تتوالى الكوارث من بعد : التتار ، والمغول ، وقبل ذلك الحروب الصليبية ، وسيادة العناصر غير العربية على الاسلام من الفرس والترك والبربر وغيرهم ، ثم يغشى ذلك الى الاستعمار الغربي الاوروبي في العصر الحديث ، ومن ورائه تنفجر الحركات الوطنية في جميع اتجاه العالم العربي متمصرة أو الواحدة تلو الاخرى ، وأخيراً نخرج من هذه الجولة الرهيبه محاولين اختصار الطريق ، ومداداة التخلف ، والسير في ركب الفكر

يتقدم لها الطعام على موائد الخلفاء والامراء في صحن من الخزف والفخار الخسيس ، ومع ذلك فانه لم يكن من اللائق ايضاً ان تشهد تلك الوفود في قلب حواضر الاسلام مخالافات صارخة لأوامر الاسلام . وهنا انطلقت عبقرية الفنان العربي فاخترع طلاء آتية الفخار بالذهب والفضة ، جزئياً أو كلياً ، بحيث يبدو بنفس الفخامة والابهة الذي تبدو به أطباق المعدن النفيس ، دون ان تخدش تعاليم الاسلام . ولأول مرة في تاريخ حضارات البشر يظهر التذهيب والتفضيض مسلسل الخبز والزجاج والقيشاني ، في ظل الحضارة العربية ، وينتقل منها الى الخزافين في العالم كله شرقاً وغرباً .

لهذا الفن العربي الاسلامي كما نرى لم يدخر وسعاً في فتح ميادين جديدة يمارس فيها احساسه بالجمال . ولسم يكن في انهاء هذه المسيرة يجري وحيداً في ميدانه ، بل كان هناك تكامل عضوي وجوهري بين الفن وبين الفكر والادب والعقيدة والنظام الاجتماعي ، هو الذي كفل لهذا الفن الخلود من ناحية ، والظهور بمظهر الشيء العظمي الطبيعي في هذا النمط من الحياة ، لا يستغربه احد ولا يستهجنه احد . وأوضح مثل لذلك هو ارتباط الزخرفة الهندسية العربية المعروفة باسم « الأرابيسك » عند الاوربيين ، بمعطيات نابعة من صميم الدين والعقيدة ، فأساس هذه الزخرفة العربية دائرة هندسية تحتلها نجمة ثمانية مكونة من مربعين متقاطعين . وفي داخل هذه الدائرة بنجمتها الثمانية توزع التقاسيم الهندسية من مثلثات ومعينات ودوائر توزعاً رياضياً محكماً . فنحن اذن امام نوع من الفن التجريدي ، ولكنه يختلف عن الفن الذي يجعل هذا الاسم في عصرنا هذا في أمر أساسي ، وهو ان الفن التجريدي المعاصر ، حتى عندما يلتزم الأشكال الهندسية ، لا يوزعها توزعاً رياضياً متماثل الاجزاء ، فمن أين جاء هذا الانزواء عند المذخرف العربي القديم ؟

صرحاً من النظر الفلسفي، والقيم الأخلاقية، والسلوك الصوفي، تتلمذ عليهم فيه كثير من القديسين وآباء الكنيسة ومفكرى المسيحية في أوروبا في العصور الوسطى .

إما دراسة الجمال في حد ذاته ، وربطه بالقياس النقدي في الأدب والفن ، فإنه من عمل الفلاسفة المحدثين . فالفيلسوف الألماني « ياميجارتي » كان أول من أطلق اصطلاح « علم الجمال » على شعبة من البحث الفلسفي تختص بذلك ، وسماه « الاستيقا » (١١) . كان هذا سنة ١٧٥٠ . وما تزال الكلمة مستعملة الى اليوم ، رغم أنها لا تنطبق على هذا العلم تعام الانطباق ، فهي مشتقة من اللفظ اليوناني « استيطيس » ومعناه الإحساس ، والثاني « ، فهي بإشتقاقها هذا تعطينا فكرة - خاطئة بالنسبة لمضمون هذا العلم - هي أن الحساسية والثائر هما الممول الوحيد في الحكم على الشيء الجميل . اذ الحقيقة أن كل جميل توجد في جوهره وتكوينه ، وبصرف النظر عن الثائر به ، صفات تجعله جديراً بهذه الصفات . وعلى ذلك فالشيء الجميل يمكن أن يدرس من وجهين :

الوجه الأول أن يدرس مستقلاً عنا ، أي في ذاته هو ، أو في المظاهر التي تحمل طابعه ، وتنبجلى فيها صفاته .

الوجه الثاني أن يدرس من حيث هو في رأى البشر ، أي في تأثيره على القوى التي تدركه في الإنسان ، وفي الوجدانات والأفكار والأحاسيس التي يولدها فيه .

المعاصر ، وهنا تبرز مشكلة الفن في كامل حدتها ، وهو السبب الآخر الذي من أجله نهتم بطرحها على بساط البحث . فالفنان هو إنسان يعيش بوجدانه وحساسيته في زمانه وبيئته ، مكتشفاً الأفاق البعيدة التي لا تراها عين الإنسان العادي من قومه . هذا الفنان إذن والد يشق الطريق الى الأمام ، أخذاً بيد قومه - وبهدد الإنسانية في النهاية - نحو الفروء العليا للفكر ، حيث ملتقى الحق والخير والجمال . ولكن لكي نتفق منذ البداية على لغة للتقائى يبدو أنه من الضروري أن نحدد مفهوم الجمال ، أو بالأحرى أن نسمّرض مفاهيم الجمال لتتفق على واحد منها يكون محوراً للأخذ والرد حول الفن في عالمنا العربي المعاصر (١٠) .

● ● ●

ظل الجمال أمراً يكاد يكون متروكاً للحكم الشخصي لكل فرد من بني الإنسان على مدى أجيال طويلة من تاريخ البشر . ومع ذلك فقد كان من المتفق عليه بين الفلاسفة أن الجمال ينقسم الى قسمين كبيرين : **الجمال الكلي** وهو الذي يختص به الله سبحانه وتعالى ، و**الجمال الجزئي** الذي وزع الخالق شذرات منه على المخلوقات ، كل بحسب نصيبه المقدر له . وهم في هذا التقسيم قد ساروا في درب أجروا فيه الحق والخير أيضاً على نفس الوتيرة . قاله هو الحق الكلي الشامل ، وكل حقيقة في عالمه هي بدورها شذرة جزئية تشاكل على نحو ما بعض هذا الحق الأعلى ، وكذلك الخير . على هذا قامت نظرية أفلاطون في المثل العليا ، أو على الأصح في المثل الأعلى ، ومنها نهلت المدرسة الأفريقية السكندرية من بعده ، ثم جاء علماء المسلمين فبنوا على التراث الفكري

(١٠) راجع في ذلك : Eric Newton : The Meaning of Beauty; Pelican, London 1962.

(١١) B. — Dupiney de Vorepierre; Dictionnaire Français Illustré et Encyclopédie Universelle; Paris 1867.

ثبت لنا انه ليس كل للبد جميلًا ، وان اللد شيء قد لا يكون أجمل شيء . أضف الى هذا ان جميع حواسنا الخمس تعتبر أبواباً لادراك اللدة ، بينما حاستان انتسان فقط تدركان الجمال ، هما البصر والسمع . ومن هذه الجهة تأتي امكانيات التخطيط والتوهيش والخداع في الفن . كان يعدد فنان بعيد من المستوى الضروري للاجادة الى الوان مسن الاثارة الرخيصة التي تصل باللدة لا بالجمال ا جنسية ، وطنية . . (الف) بلوحاته او تماثيله او زخارفه او اللعانه ، لكي يوقع المستقبلين لانتاجه في شعور للبد ، لطيف ، مشر ، قد يجعل غير المحنكين منهم يعتبرونه جمالا .

فالشعور بالجمال هو اذن شعور خاص ، محدد ، مستقل من اللدة . وفكرة الجمال هي ايضا فكرة تأخذ حدودها من الجميل في ذاته أولا ، لا من المطلع عليه . هي فكرة منضمة في جوهر الشيء الجميل ، تستمد موضوعها منه لا من الخارج . الجمال هو « الحق » مجسدا في صورة محسوسة ، وهو مظهر من مظاهر مثل أعلى كلي مطبوع في نفوس البشر ، بقدرة الله في نظر المدرسة الدينية ، وبالطرفة الطبيعية عند غيرهم ، ولكن قليلا من هؤلاء البشر فقط يستطيعون ان يبرزوه ويعبروا عنه في أعمالهم ، وهم الفنانون . وهكذا قال افلاطون « ان الجمال هو بهاء الحقيقة » ، ولهذا الرابطة القائمة بينه وبين الحق ، كانت له قوة يسيطر بها على النفس الانسانية فلا تستطيع انكاره او التعمد عليه .

وهكذا عتقنا لنال اصحابنا بعمل جميل ، في الطبيعة او في الفن ، فالتنا في الواقع نعر عن مقدار شعورنا بالتوافق والانسجام والتطابق بين ما نرى او نسمع وبين هذا المثل الأعلى . المطبوع في نفوسنا . والرجل المسيطر او الجاهل يُعبر عن ذلك بطريقة عفوية ساذجة .

ويقول الفيلسوف الفرنسي « فكتور كوزان » (١٢) في التفرقة بين الجمال والشعور بالجمال : لنسال انفسنا أمام الجمال ، ما هو الجديد الذي يحدث في شعورنا ؟ مما لا شك فيه اننا أمام بعض الموجودات ، وفي ظروف متعددة متباينة ، نصدر حكما هو : ان هذا الشيء جميل ! وهذا الحكم قد يكون منطوقا به بصراحة ، كما انه يُعبر عنه أحيانا بأبداء الاصجاب بالصوت أو الاشارة أو الملامح ، أو يقوم هذا الحكم داخليا وبصمت ، في أعماق النفس ، لا تكاد تشعر بوجوده الا اذا دعا لذلك .

وتختلف صور الجمال بشكل يستحيل على العصر ، ولكن هناك اجماعا على وجسود الجمال في ذاته ، بدليل الانفاظ التي تدور حوله في جميع لغات العالم قديمها وحديثها . ويكاد فكتور كوزان هنا يلمس ما قدمناه حول الجمال الكلي الأعلى ومظاهره الجزئية المنومة في الكون .

وفي القرن التاسع عشر ، مع بداية ظهور الفلسفات المادية ، والسلوكيات الحسية ، كان الجمال يُعد أمرا شخصيا فرديا ، وظاهرة اعتبارية تحكمية . والذين يذهبون هذا المذهب يخلطون في الواقع بين ما هو « جميل » وما هو « للبد » . ونحن ، والحق يقال ، لا نتصور ان نسمي شيئا غير للبد جميلا ، خصوصا اذا كان يخدش حواسنا . ومع ذلك فهناك أنواع من التعابين والوحوش والحشرات الضارة والصخور والصحراوات الوهيبية ، غير للبدة بالرة ، ومع ذلك فانها جميلة . وعلى ذلك فاننا مضطرون الى ان نسال : مسا المقصود بالشيء غير اللبد ، الشيء الكرهه ؟ يقولون انه الشيء الذي يتضمن شيئا ملحوظا يخرق به الانساق الطبيعي أو الانساق الاجتماعي . وبالرغم من كل ذلك فان التجربة

من اثبات المثل الأعلى في التناسق الكامل في المادة . ويقول الفيلسوف الألماني « هيجل » ان هذا اثبات الجمالي في الطبيعة المادية لا يكون وحده ، بل هو متوقف بالضرورة على الانسان التام له . فهو اذن « خارجي » ، لا يمكن ان يبقى كامناً أو داخلياً . وهو غالباً مركب من عناصر أو جزئيات يجب ان يكون كل منها جميلاً في ذاته ايضاً . وهو هنا يحوم حول رأى القديس أوغسطين الذي يقول « كل ما يتصل بالجمال يتحد فيه » . أى ان الوحدة الجزئية بتكاملها مع مثيلاتها وبحثاتها على قدر من الجمال الجزئي هي التى تؤمن صفة الجمال للكل .

ونظر هيجل في العناصر الاولى للجمال فجعلها ستة ، هي الترتيب ، والتوافق ، والنظام ، والانسجام ، والنقاء ، والبساطة (١٣) .

اما الترتيب فهو في خلاصة معناه ، تكرار هيئة معينة . وهو الصورة الجمالية البدائية ، الساذجة . والتوافق ، وهو مظهر بسيط ايضاً للجمال ، يختلف من سابقه في أنه لا يعتمد على مجرد التكرار ، بل هو وحدات متنوعة « تتكامل » بعضها مع بعض ، مما يقلل من عيوب الزنوب والتماثل الملازمة للتكرار . وهذان المتصران في الجمال الطبيعي يتصلان بالكَم ، وهما أصل الجمال الحسابي الرياضي ، ويوجدان في الجمادات والمعادن والأحجار والبلورات ونحوها ، وفي النبات نجد هيئات اقل انتظاماً وترتيباً ، وأكثر تحريراً من هذا القانون الحسابي الرياضي . فلذا ما انتقلنا الى عالم الحيوان قل شعورنا بهذا الترتيب أكثر فأكثر ، كلما ارتفعنا في سلم الكائنات ، من الحيوانات وحيدة الخلية الى الثدييات فالإنسان .

واما النظام ، أو السير على قانون محدد ،

اما الفنان والفيلسوف فانهما يتمتقان كنه الشيء الجميل ، ويقدمان العلل والأسباب التي صار من أجلها جميلاً ، كل في حدود اختصاصاته وقدراته . وبناء على ذلك نستطيع ان نقول ان هناك قوتين تعملان في داخل نفوسنا عندما توجد أمام شيء جميل ، هما : الحساسية الوجدانية من ناحية ، والنشاط العقلي من ناحية أخرى . ومن الضروري جداً ان يكون هناك تناسق بين عمل هاتين القوتين ازاء الشيء الجميل ، ليكون حكمنا عليه عادلاً . كما انه من الضروري ان يكون هناك اتفاق تام في الانسان الفاضل للجمال بين الجسد والروح ، وانسجام شامل لكل قواه ، حتى يجد للشيء الجميل سروراً صافياً من الثواب ، خالصاً ، كاملاً ، لا علاقة له على الاطلاق بالذلة أو المنفعة العسية ، ولا يمكن ان يثير في النفس أية رغبة همجية أو دنسية ، أو منحطة . وهكذا يكون الفرق بين الشيء اللذيل والشيء الجميل ، ان الاول يثير فينا رغبة ما ، يحدث في نفوسنا جوماً عظماً الى نهاية لم يتحقق بعد ، بينما الشيء الجميل يكون الشعور الذى يثيره فينا نهائياً ، هو شبع وإرتواء لا مزيد عليهما ولا غاية بعدهما ، ولا تنبئه - كما هي الحال في اللذة - عودة نحو الذات ، ورجوع الى « الأنا » الكامن في النفس بسبب ما يثور فيها من نزوات وشهوات ، بل نسيان تام لهذا « الأنا » ، واتحاد تام بالمثل الأعلى ، وفناء فيه .



وللجمال في حياتنا المادية مظهران : أحدهما لا دخل لنا في وجوده وهو الجمال الطبيعي **عوائقي** نصنعه بأيدينا ، ونخلقه خلقاً وهو الجمال الفني .

والجمال في الطبيعة هو في جوهره عبارة

(١٢) هي بالترتيب في المصطلح الفرنسي حسب الترتيب السابق :

Régularité, symétrie, Conformité à une Loi, harmonie, pureté, simplicité.

الجمال في العمل الفني

هو المظهر المصنوع المخلوق بأيدينا ، من مظاهر الجمال ، وهو الذي أشرنا إلى أنه شطر الجمالي الثاني بعد الجمال الطبيعي .

وكان الفلاسفة القدماء ، في آثارهم بالأفلاطونية ، يقولون أن الفن هو التعبير بالجمال من المثل الأعلى . ويقول هيجل أن الجمال الفني هو القوة والحياة والجوهر والروح للأشياء ، تفتح بانسجام في أثر محسوس ، هو صورة هذا الجمال الباهرة ، وتعبيره الاسمى ، الخالص ، المصفى من الشوائب التي تحجبه أو تشوهه أو تعكر من نقائه دنيا الواقع . والمثل الأعلى في الفن ليس إذن نقيض الواقع ، بل هو الواقع نقياً ، مطهراً ، مصبوحاً في القوالب الجمالية القدسية العليا الكامنة في قلب الفنان ، وقصارى القول أنه التوافق الكامل بين الفكرة والشكل المحسوس ، هو تمثيل الجوهر الفكري في كامل حيويته ، وفي مفاهيمه العليا ، ووجدانياته العميقة النبيلة ، ومباهجه وآلامه . والهدف الحقيقي للفن هو الوصول إلى المثل الأعلى . والمثل الأعلى ليس تجزئاً مفزقاً من الحياة ممزولاً عنها ، وليس تعميماً بارداً ، وليس إطلاقاً جامداً ، بل هو الجوهر الفكري الروحي مجسداً في الشكل الشخصي الحي ، هو اللانهاية مصورة في المتناهي . وعلى ذلك يمكننا أن نستشرف مسبقاً بعض خصائص المثل الأعلى . فهو في كل درجاته : هدهد ووقار وغبطة وسعادة . وقول هيجل هذا يذكّرنا من قريب بما كان الإمام الغزالي يصف به الله من أنه خير محض وحق محض وجمال محض ، وله غاية الكمال والبهاء والسرور بلداته . المثل الأعلى عند هيجل هو التحرر الكامل من كل ضرورات الحياة ، والارتفاع الكامل فوق شهواتها وآلامها . وهذه البقطة لا تنافي الجدية ، فالحل الأعلى لا ينبثق في النفس بوضوح قدر ما ينبثق وسط معارك الحياة الطاحنة ، ولكن بشرط : أنه في أحلك الحن ، وفي عز التمزق والمعاناة ، يجب أن

فانه يأتي أكثر تقدماً وتمقيداً في عالم الجمال الطبيعي ، فهو مرحلة انتقالية نحو هيئات وأشكال أكثر حرية وأقل تكراراً ورتوباً . ففيه يبدو اتفاق واتساق حقيقي لا تضبطه القواعد الحسابية الرياضية البسيطة الجامدة الصماء . فهو ليس نسبة عديدة واضحة يلصق فيها « الكم » الدور الرئيسي ، بل يبدأ « الكيف » بالدخول في الميدان أيضاً ، بأشكال مختلفة . وهناك قانون يضبط هذه النسب ، ولكنه أعوص وأكثر تعقيداً من قواعد الحساب . يبقى خافياً الالتماس المتألف البصرة . فالخط البيضاوي والخط المتعرج أكثر انطباقاً على هذا النوع من الخط الدائري أو المنكسر أو المستقيم . والخط المتعرج بالذات هو الخط الذي يقول فيه الفنان المصور البريطاني « هوجارت » أنه « خط الجمال » .

ومن هذا العنصر نتقدم نحو عنصر الانسجام البني على الخطوط التي لا تنتظمها عملية حسابية بسيطة ، وهو انسجام الكتل والأجرام ، بحيث يكون الجمال ، كما هو موجود في خطوط هذه الكتل والأجرام ، قائماً أيضاً في جوهرها ومادتها ، وفي دينتها الصوري وحركتها كذلك . ولعل هذه المظاهر الأخيرة تتم على نحو أكمل إذا توفر لها عنصر النقاء والصفاء والطهارة ، كما يبدو ذلك في السماء والبحر والهواء والنور والظلام وفي الأحجار الكريمة والجواهر ، وفي أكثر ألوان الطبيعة وأصواتها .

والجمال في الكائنات الحية هو الصورة الكلية الناطقة بطاقات صاحبها ، والواضحة في الخطوط والكتل والحركة واللون ، وفي الانسجام بين الأجزاء والأعضاء وتكاملها ، مع تحرر كل منها من التداخل أو الالتكال أو الفضول ، بحيث لا يكون ممثلاً على عضو آخر ، أو تنوعاً لا مبرر له . وبذلك ينتفي التعميد والتراكب وتحقق البساطة .



وأن يمزج ذلك بعدالة وإتزان ، بحيث تنبعث الحياة في المراثيات ، وبحيث لا يصبح في عمله الفني أى شيء مما دق وصغر - بلا معنى ، أو بلا أثر . وهذا التصرف منعه نفسه هو ، وإن يجده بهذا فيه في الأشياء التي يصورها ، ولا في الأداء الفوتوغرافي الجامد لها . خير من الأداء الفوتوغرافي للتفاحة مثلاً ، أن يلتهمها الإنسان ويأكلها ويلفظ بذورها ، كما صور ذلك الشاعر **جاءل بريقير** في تصرف صديقه الفنان التشكيلي **بيكسكو** .

الصورة رقم ٥

طبيعة الفن (١٤)

الفن إنتاج انساني ، من صنع الفكر البشري ، وللمرة لمهارة الإنسان . والذي يعبره عن العلم هو أن العلم يكتفي بكتشف الواقع ، وأنه نتيجة التجربة والاستقراء والقياس المنطقي . أما الفن فيعتمد على الشعور الوجداني الداخلي ، ولذا فإن الغفلة أو « الإلهام » كما يقول كثير من الفنانين دعائمه الأساسية . وهو من وجهة النظر هذه لا يُعلم ولا يُتقن . لكن جزءاً منه - ضروري أساسي - يقوم على المهارة اليدوية ، والدكاء الاكتسابي ، والمعرفة العلمية . وهذا الجزء يمكن - بل ينبغي - تعليمه وتلقينه . والفن كما اشرنا من قبل لا يهدف إلى نقل صور الأشياء كما هي ، أو خلق نسخ جديدة منها ، بل كل همه هو تقديم مظاهر من الكون على نحو أكثر شفافية ، وأصح دلالة ، مما يمكن أن يكون لها في واقع العامة من الناس . ولكن ، ما الذي يدفع الفنان إلى هذا الإنتاج ؟ أنه نفس السبب الذي يبحث الإنسان على البحث عن غذاء تفرى في عالم الكشف من الحقائق العلمية ، إذ الإنسان متطلع بطبعه إلى معرفة الحقيقة الخالصة الواضحة . وقد لوحظ ذلك منذ طفولة الإنسانية ، عندما نظر الإنسان القديم

تحتفظ الروح بدولتها كميز أساسي ، وتلك هي الطمانينة في اليأس ، والمجد في الألم ، والابتسام من خلال الدموع .

والمثل الأعلى ليس مجرد تعميم مبهم ، أو تجريد غير متشخص ولا حي . وإنما هو - كما أسلفنا - الحقيقة مصفاة ، وهو إذن مثلها ، له درجات ، ومستويات مختلفة . ففي أدنى هذه الدرجات حيث المثل والواقع يكادان يكونان شيئاً واحداً ، كما في التصوير في الموضوعات الاجتماعية ، والأنماط البشرية : لدى المدرسة الهولندية على الخصوص ، يكون المثل - حتى في هذه الحالة - وهو اللوحة المصورة ، أعلى من الواقع من حيث التفهيم والشاعرية والتماثل ، إذ تختفي العناصر الثانوية ، والزوائد غير المعبرة والشوائب الغريبة ، والجزئيات المتناقضة أو الفاضلة . وهكذا نجد الفنان لا ينقل لنا بعبودية كل تفاصيل الموضوع ، بل يقتصر على المهم فقط ، الذي يصير تعبيراً بليغاً عن المواقف التي شلت انتباهه .

ويعيدنا هذا إلى ما قدمناه في مطلع هذا المقال من أن أدنى درجات التعبير الفني من الواقع هو محاكاة هذا الواقع « فوتوغرافياً » يقول **هيغل** أن الفن - في قمة دلالة - إنما يؤدي تغاملات القوى الخفية للنفس ، ونوازعها الكبرى ، وأحاسيسها العميقة ، ومقدراتها العليا . ومعلوم أن الفنان لا يجد كل ذلك في المراتب الخارجية ، بحيث يكتفي بنقلها بدقة بل هو يتصرف بالضرورة على ضوء احساسات نفسه الداخلية . وحتى عندما يكون المطلوب منه نقل الواقع ، فإن الفنان يضطر إلى التصرف حتى يعطي هذا الواقع دلالة مثالية وما ينبغي له من التعبير والتأثير . وهو مضطر أيضاً إلى التصرف حتى يجتمع في عمله ما هو موضوعي خارجي عام ، وما هو شخصي ذاتي ،

براه فيه ليس واقعته المادية ، ولا الفكرة المجردة في تعميمها الواسع ، بل صورة محسوسة وتقنية من « حقيقة » هذا الموضوع وجوهره ، شيئاً « مثالياً » يتم عنه ويظهر فيه . فالفن يربط بين الحسني والمثالي ربطاً يحاول دائماً أن يكون عادلاً متناسقاً ، ولذا فإن أهدافه كلها « تأملية » ، وعند وجود النفس أمام « العمل الفني » الجدير حقاً بأن يوصف بأنه « جميل » ، فإنها تشعر بأنها تحررت ، كما قلنا ، من كل شهوة أو طمع أو تحيز . وهكذا يعنى الفن بأن يخلق صوراً وكتلاً وأفكاراً نرى من خلالها الحق في هيئة محسوسة ، وهو بهذا يستطيع أن يحرك النفس الإنسانية من أعماقها البعيدة نحو تدقيق الحق في صورته الجميلة .

والفنان نفسه عندما يكون بسبيل خلق عمل من أعماله الفنية ، نجد الجانب الحسي أمام عينية موازياً للانطلاق الروحي التجريدي ومسايراً له . فالجانب الحسي هو الذي يفجر طاقات الخيال ، ويخلق في آفاق الاختراع . وليس الإبداع الفني مجرد مهارة بدوية ميكانيكية مكتسبة بالتدريب والتمرين ، كما أنه ليس تفكيراً نظرياً إطلاقياً كتفكير العالم ، فالفنان يعجز عن ادراك تجريدي كامل التجريد للفكرة التي تشده ، ولا يستطيع أن يتمثلها إلا في صورة حسية . فالصورة والفكرة تتعايشان في روحه ، ولا تكادان تفرقان . وهكذا يتبين أن الإلهام الفني الناتج من هذا التعايش بين الحسي والمثالي ، بين الصورة والفكرة ، هو موهبة سماوية لدى الفنان الحق .

إن العبقرية العلمية هي - في أغلب صورها - طاقة تتجاوب مع مستوى حضاري وفكري واجتماعي عام ، وليست مظهراً لموهبة فردية . ينعكس العبقرية الفنية التي تقوم من أساسها على هذه الموهبة الفردية ، فليس مجرد الاطلاع على التاريخ والتكنولوجيا لفن من الفنون - مهما يكن هذا الاطلاع وافياً - بكاف لتكوين الفنان الحق .

إلى موقفه بين الكائنات ، فوجد أنه يفكر ويدبر كما تفكر الآلهة وتدبر ، ولكنه يختلف عنها في أنه ليس إبداعاً مرمدياً ، بل هو فان ، يموت بعد حياة قصيرة ، كما نموت الحيوانات التي لاحظ لها من التفكير أو التدبير . من هنا جاء تفسيره هذه المظاهرة بالأكل من شجرة في الجنة الأولى كان الإنسان ممنوعاً منها ، لأنها غذاء خاص للآلهة . وجاءت القصص الدينية القديمة ، قبل أن يقول الوحي السماوي كلمته القدسية في ذلك ، تصف هذه الشجرة بأنها شجرة التفكير والتدبير ، أي شجرة المعرفة . ثم أنزلت التوراة والإنجيل والقرآن فصحت هذا المفهوم الأسطوري بما يتفق مع طبيعة الربوبية التي تتزهى من الأكل والشرب : ومع طبيعة التدبير الذي يرد كل شيء من سلوك البشر إلى طاعة الله أو معصيته . أما الإنسان الأول فكان يريد تسبباً لتعقيد الإنسان بهذا النور الرباني ، المعرفة ، فجعل أبا البشر يأكل من شجرة يشارك بها الآلهة في هذا الفساد .

ومهما يكن من شيء فإن الهدف الأول للفن لا يمكن أن يكون التأثير أو المتاع . فإن التأثير إحساس رجراج عالم مختلف ، متناقض أحياناً ، وهو لا يمثل إلا حركات النفس وخلقاتها . ولو أننا ركزنا اهتمامنا على تأثير العمل الفني فينا فنسب ، واقتصرنا على الوجدانات التي يثيرها في نفوسنا ، لظلمنا الفن . إذ أننا بذلك ننقل الحقيقة التي ينطوي عليها ويكشفها أمام أعيننا . بل أن فهم المؤثرات الفنية نفسها يصبح مستحيلاً ، لأن العواطف التي تحركها هذه المؤثرات في نفوسنا لا تشرح ، ولا يتبين منها ، إلا بالأفكار التي تربط بها ، وبالحقيقة الكامنة من ورائها . والفن يقف في منتصف الطريق تماماً بين الإدراك الوجداني الحسي ، والفهم العقلي المجرد . فهو يمتاز على الإدراك الحسي بأنه لا يرتبط بواقع الموضوع إلا مع ارتباطه بظاهره وشكله . وهو لا يريد أن يعجل من هذا الموضوع شيئاً وظليفاً له « منفعة » ما . والذي يجب أن

هدف الفن

اختلفت الآراء حول الهدف الذي يجب على الفن أن يتجه إليه .

وأكثر هذه الآراء شيوعاً مبنية على قول أرسطو ، « أن الفن هو محاكاة الطبيعة » ، أي أنه يهدف إلى النقل أو التقليد أو المماثلة . وهنا ينبغي أن نسأل : ما فائدة المحاكاة أو التقليد ، إذا كانت الطبيعة تقدم لنا الصورة الأصلية بسخاء وبدون عناء ؟ وهذه المحاكاة للطبيعة ، لا بد أنها توحى للفنان دائماً وأبداً بضعفه وهجره وقصوره وقافته . إذ أن التقليد - مهما حسن - يظل دائماً أقل درجة من الأصل . وكلما كان التقليد أكثر مطابقة للأصل كان المتح به - كاتناج فني - أقل وأضعف ، إذ أن الذي يعجبنا في الفن ليس التقليد والمحاكاة ، ولكن الخلق والابتكار . ويبدأ الخلق والابتكار من الطبيعة التي « يختار » فيها الفنان موضوعه من الطبيعة . وقد قال الشاعر الألماني جوله : « يكفي أن يتبع اختيار الفنان على موضوع ما ، ليصبح هذا الموضوع ملكاً للفن لا للطبيعة » . ويؤيد هذا الخاطر وضوحاً في قول برنسون : « أننا لا نعي من الأشياء إلا تلك التي نخلق عليها صفات إنسانية » فهناك إذن تفاعل بين روح الفنان وبين ظواهر الكون يبدأ منذ اللحظة الأولى من اهتمامه بموضوع يعينه دون سواء .

وإذا كان فن الرسوم أو النحت يجلبان الناس نحو الاهتمام بأن الفن يحاكي الطبيعة ، فهناك فنون يبدو بوضوح أن محاكاة الطبيعة فيها بعيدة الوقوع ، وفي مقدمتها فن العمارة مثلاً ، وكذلك الموسيقى والشعر . حتى أن الفن يستخدم نوايا مستمدة من الطبيعة ، يصد تفهمها ، ودراستها ، وتمثلها ، ثم يستعملها في رسالته الحقة وهي الإبداع والابتكار والخلق . حتى في فن التصوير : من قال أن الرسام الذي ينتج لوحة لغاية أو بستان في فصل الربيع يقتصر فيها على إعطائي

صور المربيات كما هي ، وإن مهمته تقف عند هذا الحد ؟ أن المصور الفنان الحق هو الذي يمكنني من خلال ألوانه وتوزيعه وتنسيقه وجماليته من شم أريج الأزهار في هذا الربيع ، ومن سماع تفريد الطيور على هذه الأفصان ، ومن رؤية اهتزاز تلك الأوراق الخضراء مع مر النسيم ، ومن الاحساس بلمس الورد والأشواك ، وبرودة الماء المتدفق من الشايين ... الخ . وفي النحت أيضاً لا يكفي النحات المبدع أن يقدم لي نسخة طبق الأصل من ملامح شخص ما ، حتى يصل بالهامه ومبقرته إلى أن يجعل الحجر ينطق بشخصية هذا الإنسان ، وإلى أن يجعلني أنسى أنه تمثال من الحجر ، فأحس فيه قلباً ينبض ودماً يجري ، وحيوة زاخرة خصة بالحركة والدفع والحضور الكامل .

رسالة الفن إذن أرفع وأسمى من النقل والمحاكاة ، ووسائله أكثر حرية ومرونة . وبالاختصار فإن الفن ليس مقلداً للطبيعة بل هو منافس لها ، يستطيع مثلها - وعلى نحو أبلغ منها - أن يؤدي أفكاراً معينة ، وهو يتخذ من جزئيات ومظاهر متعددة في الطبيعة رموزاً للتعبير ، بعد أن يصقلها ويطورها ، ويطوعها لما يريد الإفصاح عنه .

ومن أوائل المفكرين الذين رفضوا أن يكون الفن محاكاة للطبيعة فحسب « شيشرون » الخطيب والمفكر الروماني المشهور إذ قال « أن فديباس ، ذلك الفنان الفذ ، عندما كان يصنع تمثالاً لـ جوبيتر أو مينير ، لم يكن تحت عينيه نموذج (موديل) معين يحاول أن يحاكيه ، ولكن كانت في أعماق روحه صورة تامة ورأسخة للجمال ، يركز عليها رؤيته ، وهي التي كانت تقود فنه وحركات يده » . ونجد نفس هذه الفكرة يصر عنها فنان عصر النهضة الإيطالية رفائيل بعد شيشرون بآثر من ألف وخمسمائة عام في خطابه المشهور إلى صديقه كاستليون ، وهو يصف له تنفيذ لوحة من لوحاته المشهورة ، موضوعها « غلاطية » إحدى

غير حكيمة - الى تحرير الفن من السلطة والالزام .

هناك رأى ثالث يقول ان هدف الفن هو « الكمال الخلقى » أو « الفضيلة » . ويعلق هيجل على ذلك بأنه لامشاحة في أن جزءاً من رسالة الفن هو أن يكون مطهراً للنفس، ورسماً للطباع . فهو إذ يقدم الإنسان كموضوع يتفرج عليه الإنسان ، يعمل بذلك على تفنيد ملكة النقد السلوكي المتفرج ، وبالتالي على تليين عريكته، والحد من أهوائه ونزواته، لأنه يضعه على طريق التأمل والتفكير ومحاسبة النفس ، ويدعوه الى الاقتراب من المثل الأعلى الذي ينقشه في نفسه ، وإلى التعلق بالأسمى من الأفكار . ولهذا كان الفن منذ فجر الإنسانية أداة قوية من أدوات المدنية ، ومعانداً للدين في ذلك . فالفن والدين كانا معاً المعلم الأول للبشر ، وهكذا جرت المادة على أن تبحث تاريخ الفن القديم من خلال الدين . ويعود هيجل ينصف هذه النظرية بأنها ليست بأصح من سابقتها ، بالرغم من تقديمها فليهما كترية . فعبئها أنها تخطئ فتجعل وظيفة من الوظائف المتعددة للفن، هدفاً نهائياً وغاية له . وعندما نلقي على عاتق الفن وظيفة أجنبية عنه كهذه ، فإننا نعرضه للخطر المضاد لذلك الذي كان يحققه بالنظرية السابقة ، نعرضه لخطر فقدان حريته التي هي حياته ، ويدونها بفقد الإلهام والإبداع ، وهو أمر ينتهي كذلك بتحويله من أحداث الكمال الخلقى نفسه ، الذي تطالبه به هذه النظرية . حقاً أن بين الدين والفن والأخلاق تفاهماً وانسجاماً أبدياً ، ولكن يبقى بعد هذا أن تلك الثلاثة هي مظاهر مختلفة للحق مستقل بعضها من بعض . فلننظر قوانيناً وأساليبها وأحكامه الخاصة، وهو بلا شك مطالب بالأخلاق ، ولكنه لا يهتم بالسلوك بل بالجمال . وعندما يكون الإنتاج الفني نقياً - وهو دائماً كذلك في الإنتاج الجيد - فإن أثره على النفوس لا يكون إلا خيراً ، وإن كان ذلك ليس هدفاً أساسياً ، ولو أنه أوجه نحوه مباشرة لكان الاحتمال قوياً في أن يخطئ هذا

ربات العشق في الأساطير اليونانية ، ومن أوفرهن أنونة وجمالاً . يقول : « ولما كانت نموذجي الموديلات الجميلة ، فأنني أستعين بمثل أعلى معين الكونه في نفسي » .

وهكذا نجد أن فكرة المحاكاة لا تستطيع أن تقف على رجليها في دنيا الفن ، ولذلك يطالعنا رأى آخر يقول بأن هدف الفن هو « التعبير » وأنه لا يكفي فيه تقليد الموضوع من الناحية المظهرية الحسية ، بل يجب إبراز المنصر الحيوى الكامن فيه - لا سيما الأفكار والأحاسيس والانفعالات وحالات النفس. ويقول هيجل أن هذه النظرية رغم تقدمها الفكري بالنسبة لنظرية المحاكاة، ليست أقل منها بطلاناً وخطورة . فهنا يبدو لنا شيان ، الفكرة من ناحية ، والتعبير من ناحية أخرى ، وبعبارة أقرب : الموضوع والشكل . فإذا كان الفن ينحصر في التعبير فقط ، فإنه يترتب على ذلك أنه لا يهتم - ولا يجب أن يهتم - بالفكرة أو الموضوع . وطالما كان الأداء سليماً وجميلاً فلا يهم كون المحتوى مليئاً بالقبح والأخلاقية والتفكير الهدام، وبالتالي فإنه إذا كانت النظرية الأولى تجعل من الفن ظلاً تابعاً للواقع ، فإن النظرية الثانية تجعل منه بوقاً ينفخ فيه كل ناهق ، وهو ليس بذلك أكثر رقباً ولا سمواً . ومن هذه النظرية ارتفع في بعض المصور والبلاد شعار « الفن للفن » ، فكان وبالاً على الفن والمجتمع كليهما . هذا تلخيص ما يراه هيجل حول بطلان النظرية القائلة بأن هدف الفن هو التعبير ، وفسادها وخطورتها . وربما كان من السهل أن نشير الى أن مثل هذه النظرية ، والشعار المبتدق منها، لم تنشأ من النظر السليم المستقر للملمن ، ولكنها كانت دائماً تظهر في وجه القوى الطاغية الفشوم التي تحاول رسم طريق « نفمي » للفن ، أو قطع الطريق عليه إطلاقاً ، كبعض المصنبيات الدينية المتطرفة أو الدكتاتوريات السياسية الظالمة ، أو النعرات العسكرية المتطرفة ، أو النزوات الفردية الجامحة . كانت هذه النظرية في الأدب والفن جميعاً رد فعل ، ودعوة - قد تكون متلعمة

الهدف ، وإن يخطئ في الوقت نفسه هدفه الأساسي كذلك .

هدف الفن الأساسي هو كما معنا اليه ، تجسيم المثل الأعلى في هيئة جمالية محسوسة ، وكل هدف آخر كالتهوير ، والنهوض بالأخلاق ، والتوعية ، ومجرد التعبير ، ووصف الطبيعة ومحاسنها ، ونحو ذلك ، ليست إلا وظائف ثانوية ليس الفن مسئولاً عنها بالدرجة الأولى ، وإن كانت لازمة للمجتمع . وليس للجمال أثر في نفس مشاهده أهم من النعمة الهادئة النقية التي لا علاقة لها بالمباهج الحسية المتبدلة . فهو يخلق بالنفس الى أعلى من الآفاق العادية التي تجول فيها ، ويعدها للتصميم العظيم ، والعمل الشمر ، واحترام الحياة والإنسان ، عن طريق الصلة الخفية القائمة بين المشاعر والوجدانات من ناحية ، والأفكار العقلانية من ناحية أخرى ، المتعلقة بالحق والخير والجمال ، ذلك الثالوث الذي يتجمع فيه كل ما هو طاهر جدير بالأكبار .

هذا الأخذ والرد الذي اصطنعه هيجل يستحق منا بعض النظر والتعقيب . إذ أن هذا الفيلسوف الألماني الذي عاصر أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر (١٧٧٠ - ١٨٣١) لم يكن يفكر في الفراغ المطلق ولكن على ضوء الأحداث التاريخية والاجتماعية التي عاشتها أوروبا في أيامه .

ولعل أهم هذه الأحداث جميعاً كان قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، وسقوط ملكية من أمرك ملكيات أوروبا ، وإعلان الجمهورية مكانها . وقد اقترن ذلك بإطلاق شعار الحرية والإخاء والمساواة ، وإصدار صك حقوق الإنسان ، وزحمة سلطان الكنيسة من أداة الحكم ، بل الفاء الاعتبار الديني في صفة المواطن في فرنسا . كانت هذه الهزة مصحوبة بتغيير شامل لاسلوب الفكر والثقافة والتعليم ، كما كانت - في فورتها العنيفة الأولى - علامة كاسحة ، زلزلت كل أحكام الجمال ،

وقلبت مقاييس الأدب ، وبدأ ذلك على شكل تفهقر مؤقت في هذين الميدانين ، فلم تعرف الثورة الفرنسية فناتاً له من الشموخ والمضخامة ما كان لكبار المصورين والنحاتين والمهندسين والمزخرفين من قبل ، كما لم تصرف أدبياً - شاعراً أو نائراً أو كاتباً مسرحياً - يمكن مقارنته بأساتذة القرنين السابع عشر والثامن عشر قبل قيام هذه الثورة . وحتى على الصعيد السياسي كانت نتائج هذه الثورة المباشرة تنطوي على انتكاسة للديمقراطية ببلورت في شخصية امبراطور طموح ، وديكتاتور متسلط مستبد ، فأنح عسكراً يريد أن يعيد عهد القياصرة القدماء ، الذين دوخوا الإنسانية بحروبهم ، ببلور كل ذلك في شخصية نابليون بونابرت .

وشهد هيجل أيضاً ما اقترن بهذه الأحداث في أيام الثورة الفرنسية من تطرف في سفك الدماء ، واستخفاف بالقيم التي كان يظن أنها أبدية ، بما في ذلك الدين والأخلاق والنظام الاجتماعي التقليدي ، ولمس ما تربى على تسليم مقاليد كل شيء للامة ، فجأة دون أعداد سابق ودون تضطيق ، من مدوان على الكنوز الفنية الكبرى ، ومن خلل في رسم أهداف الجمال وأوصافه ، ومن اضطراب في تحديد ملامح المثل الأعلى . ثم رأى كيف تبدد ذلك كله كالمدخان أمام العاصفة العسكرية التي نشر بها نابليون النار والدمار في أوروبا وفي الشرق جميعاً .

وفي هذا الوقت الذي عاش فيه هيجل شهد - الى جانب ذلك - التوسع في استخدام البخار كقوة محركة ، ورأى بداية الرأسمالية الصناعية تنمو بسرعة ، ولزود ثروة وقوة يوماً بعد يوم ، ورأى من حوله الاستعمار الأوربي في أفريقيا وآسيا يستشري ، ويدوس في كل يوم على حضارات شهد لها التاريخ بغفل أبدي على الفكر البشري ، وعلى إرقاب شعوب من بني الإنسان تحت شعار التنظيم والتعدين ، ورأى الرأسمالية الأوروبية توج

في القاهرة أو الجزائر أو طنجة أو غيرها ،
 ويصورون مهرجانات الهند على ظهور الفيلة
 تحت المظلات المصنوعة من ريش النعام ،
 يحف بهم العبيد والحشم ، وجنحوا السي
 الاغراق والافراط ، لا سيما عندما كان
 الامر يسعدوا تقليدياً لاوروبا وهو الاسلام .
 فالمجتمع الاسلامي من خلال فن الرومانسية
 وادبها يبدو في الغالب مجتمعاً قائماً على
 رجال ورنوا السلطة والهيبة من أجداد سفاحين
 متمطشين للدماء ، أما هم فقد غرقوا في الترف
 فاستدارت خدودهم وكروشهم ، وكيسرت
 معالمهم ، وثقلت حركاتهم ، فاضطجعوا في
 استرخاء يذخنون شبك التبغ ، أو النرجيلة ،
 أو الحشيش ، وسط جمع كبير من الخدم
 والحشم ومن الجوازي والفلمان والخصيان .
 كانت الرومانسية بأدبها وفنها وموسيقاها
 عبارة عن محاولة لسياحة حالة ، ورحلات
 خيالية عبر الزمان والمكان ، تخدع الانسان
 من نفسه ، هذا الانسان الاوروبي الذي
 صلبت روحه سلسلة من خيبة الآمال في
 الثورة وفي الوطنية وفي الاستعمار وفي النهضة
 الصناعية . وكأننا كانت الرومانسية مخدراً
 يلقيه من حله المتأصلة باطلامه على ما تزعم
 أنه أحوال الناس الآخرين في ماضيهم
 وحاضرهم ، لكي يحمد الله هو على كل حال ،
 فإذا ظل بعد ذلك متمرداً ساخطاً فنهك الموت
 وورثته ، والمواقف الدرامية التي تمزق
 القلوب ، تجعله يصبر ببعض القماء والحضارة
 فيخفف من غلوائه .

في وسط هذا الصخب والتلويح ، وفي غمرة
 هذا الطوفان من الوهميات ، لا عجب أن يظهر
 مفكر فيلسوف مثل هيجل ، يحاول أن يأخذ
 بيد الناس على سواء السبيل ، وأن يرددهم
 الى بعض التعمق المبني على الاعتدال ، وعلى
 الصلوك ، وعلى الاخلاص لشيء أكثر بقاء
 من تلك القووات التي عاصرها ، فغداً
 بالتدقيق في معرفة كنه الأشياء من خلال
 أعيانها الموجودة في العالم ، المعروضة على
 بساط الملاحظة والتجربة ، ودعا في الفن بإبعاد

بأبناء أوطانها في حروب توسعية وفتوحات
 استعمارية في أقصى أقاصي الأرض ، لتجنبي
 هي وحدها لمة ذلك ، دون أن تحظى المادة
 البشرية التي اعتمدت عليها بطائل من وراء هذا
 الكفاح والصراع . فتقوى الفسواق بين
 الطبقات ، ويظهر في أوروبا الى جانب الفن
 الفاحش ، والبلخ الفليظ ، والترف الخالي
 من الحساسية والدوق السليم ، يؤس أسود
 حالك ، في مجتمع يخيم عليه الجوع والخوف
 والمرض والبطالة وشبح الحرب . وفي وسط
 هذه التناقضات تظهر « الرومانسية » بقيمتها
 الغربية ، التي ان عبرت عن شيء فانما تعبّر
 من هذه الحالة المرضية التي كانت تعيشها
 أوروبا . اتصفت الرومانسية بنزعة حزن
 وسهيم تستر وراء فلسفة أساسها الشك
 وعدم الطمأنينة . وعمدت الى تعويض الناس
 عما يشعرونه من عمق وأصالة وإنسانية ،
 بمؤثرات مفتعلة فيها جنوح حاد نحو المواقف
 الدرامية التي تضرب على الأعصاب كضربات
 المطارق الثقيلة المتتابعة . وكان من آلات
 الرومانسية في هذا النوع من التأثير التلويع
 الكثير بالموت في أشد صوره رهبة ، والاستعانة
 بالمواقف التاريخية الضخمة المأخوذة من
 الحقب السحيقة للبشرية ، يستمدونها من
 التوراة والإنجيل ، ومن الآثار الشرقية القديمة
 التي أبرزت أهميتها غزوات الاستعمار في
 الشرق والشرق الأقصى ، فكانت الحياة في
 بابل القديمة ، وفي بلاط الأكاسرة والفراسة ،
 والطقوس في معابد الهند والصين ، وحفلات
 السحر والتوسل الى القوى الخفية المخيفة
 بالوان القرابين في إفريقية وآسيا ، من وسائل
 التأثير الشائعة في الفن الرومانسي . وكان
 تعاطي الفنان لتلك المواقف في فنه سطحياً ،
 مبني على فهم خاطئ في أغلب الأحيان للإنسانية
 كلها ولهذه الحضارات بالذات . كذلك ظهرت
 مؤثرات في الفن التشكيلي الرومانسي مأخوذة
 لا من غرائب التاريخ القديم للأمم الأخرى بل
 من حاضر هذه الأمم كما تصوره العقل
 الاستعماري الأوروبي . فراحسوا يملأون
 موضوعاتهم بمواقف تصور الأسواق الشرقية

التشخيصات المرضية ، والمؤثرات الدرامية ، والمتع المتفتلة ، لمل الذوق الادوي يرد الى عدالة المثل الأعلى ونبله ، حيث المتعة الفنية تتميز بحالة الشبع والري الروحية التي اشرفنا اليها ، بدلا من النهم والسعير اللذين كانت الرومانسية تحاول ابقاظهما بمظاهر واساليب موحية بخيال منحرف ، وشهوات بعيدة كل البعد عما تصوره فيلسوفنا في المثل الأعلى .



واذا كان ما قاله هيجل وصفا للجمال ، وتحديدًا لعلاقته بالفن ، ما يزال في لبه صالحا الى الآن ، الا ان شرحه وتاويله ربما احتاجا الى ربط جديد بمقتضيات لم يكن يعرفها هيجل أو يتوقعها ، بل ربما احتاج الأمر ، ونحن نرتاد وجوه ذلك في الفنون في العالم العربي المعاصر الى بعض زيادات واضافات .

وأول ما نريد أن نسأل عنه بعد هذه الجولة الممتدة بين افلاطون وارسطو وهيجل وبيكانسو وچاك بريغر هو تعريف ترتضي للفن .

الفن هو تعبير وجداني يخلقه الانسان ليفصح به عن تفاعل بينه وبين مظهر مسا من مظاهر الكون الذي تعيش فيه . فاذا كان هذا التعبير يستخدم النغم ، ويتجه الى الاذن ، فنحن في فن الموسيقى ، واذا كان يستخدم المادة ويتجه الى البصر ، فنحن في الفنون التشكيلية ، واذا كان يستخدم الانفاذ ويتجه الى فهم المعاني التي تدل عليها ، فنحن في فن الادب .

وقد حاول هيجل أن يربط هذه الفنون ترتيبا تصاعديا ، يبدأ من اذناها في التعبير من الجمال الخالص وينتهي الى اتق الفنون في هذا التعبير ، فجاء ترتيبه على النحو التالي :

١ - فن المعمار ، وهو فن لا يستطيع أن يعبر عن فكرة اساسها التفاعل الداخلي بين

الفنان والطبيعة الا بصورة غامضة خفية جدا . اذ هو يخضع لمطالبات ناتجة من اعتبارات مادية ، من علاقة مواد البناء بتقسيمات هندسية رياضية اجبارية ، وهو بذلك لا يكون الا تعبيراً صامتاً جامداً عن الفكرة . لم أنه مسخر لمقتضيات غريبة على مجرد التعبير الوجداني ، هي المقتضيات النغمية المعروفة ، مسن اسواء البشر ، أو احتواء المقدسات ، أو لهيئة المكان لالوان من النشاط الانساني ، كالتعليم والصناعة والتجارة والحكم والمواصلات ونحوها .

٢ - النحت ، هو ارسخ قديماً في الفن الصرف ، يقدم الجمال مجسماً ، ولكن سلطان المادة عليه كبير ، يجعله محدوداً بالنسبة للطبيعة الحية ، محروماً في معظم الاحيان من امكانات الحركة المطلقة واللون ... الخ .

٣ - التصوير ، وهو اكثر حرية ومرونة ودفعاً من النحت ، لعدم سيطرة المادة عليه بنفس الدرجة التي تسيطر بها على فن النحت ، ولوجود امكانيات في التعبير اكثر تنوعاً وتمدداً كالالوان والظلال والانوار وقواصد المنظور وخدمات البصر . ولهذا السبب كانت ميادين التصوير اوسع واقدر على التعبير عن الشعور وعن الحياة بشتى مظاهرها .

٤ - الموسيقى ، وهي ارفع درجة مسن التصوير من ناحية ، واذنى من ناحية اخرى . ارفع لان تعبيرها عن النفس البشرية ، وصور تفاعلها مع الطبيعة ، يكاد يكون مباشراً ، وغير محدود . واذنى لانها لا تعبر عن هذا تعبيراً تصويرياً واضحاً مباشراً ، بل يكتنفها الكثير من الغموض والرمز .

٥ - الشعر ، وهو ارفع هذه الفنون جميعاً عند هيجل ، لانه يلخصها ويتفوق عليها بامكانياته الواسعة في وصف الواقع ، والتعبير المستفيض عن ادق خواج النفس ، وابرز الحركة وهي في طور التكوين ، مع اعتماده على الموسيقى وتأثير النغم ، وسهولة تحريكه

إليها الموسيقى ، وأصول التكوين البصري والتنسيق اللوني المحتواة في فن التصوير ، كما يعتمد على كثير من القواعد التي يقوم عليها المسرح .

٣ - الأوبرا : وهي في رأى الكثيرين من جهازة الفن تعتبر « فن الفنون » لاعتمادها على الشعر والموسيقى والفنشاء والمسرح والزخرفة والرقص والنحت والتصوير جميعاً ، وهي فن بهذا التركيب المعقد يحتاج إلى تمرين كثير على تدقيقه وتقديره ، وهو - في الدرجات المرجوة من رقيه ونفجته - يُعتبر عاملاً من أهم عوامل تربية الذوق السليم في الأمم التي ينتشر فيها .



هذه الفنون كلها تشترك وتتصل وتتعاون على بناء حضارة جمالية كاملة ، ولا يمكن أن نتصور الشعر يسير في منحنى والتصوير في منحنى آخر والموسيقى في اتجاه ثالث ، لا يلم شعنها نمط ولا نهج ، ولا تحكمها فكرة ، أو يشدها اتجاه واحد . الشعر والعمارة والرقص والموسيقى والنحت والتصوير وما إليها من الفنون اقارب ، تخدم معتقداً واحداً ، وتهدف إلى أهداف متماثلة ، ولكنها مع اتصالها بعضها ببعض ، حريصة كل الحرص فيما بينها على أن يكون منها استقلاله وسيادته ، فبعضها كما قلنا يتعامل مع البصر ، والآخر مع السمع . بعضها يقيم صروحاً مادية ضخمة راسخة لها كيانهما الذي يسد الأفق ، على حين يعتمد بعضها الآخر على خطرات ونفجحات لا جسم لها ، تكاد تكون غير مادية تماماً ، كالنغم أو الألفاظ أو تيارات الصوت ، وما يبعثه ذلك من صور تتوالى في داخل النفس . ولتقارن - ليزيد من إيضاح ذلك - بين عمل فنان سمعى وآخر بصرى ، بين الموسيقى والمصور :

يجلس الموسيقي إلى منفذته ، في غرفة يخيم عليها السكون التام . وتكون جلسته هذه غالباً في الليل ، عندما تسكت الفوضاء

للخيال ، واستعماله الرمز ، واعتماده على مختبرات العقل الباطن . وتلاحظ هنا أن هيجل كان ابن عصره تماماً ، ذلك العصر الذي أدرك فيه شيلر وجوته في ألمانيا ، ولامارتين وفكتور هوغو في فرنسا ، وشيلي وبايرون في إنجلترا ، واسكندر بوشكين ونيقولا جوجول في روسيا . كان العصر كله عصر شعر في المقام الأول فيهز بذلك هيجل .

إلى جانب هذه الفنون البسيطة تأتي طائفة من الفنون المركبة ، أى التي تعتمد على أكثر من فن من هذه الفنون السابقة ، وأشهرها :

أ - فن الشعر : الذي يعتمد على الرسم والتصوير ، ولكنه يرتبط في المقام الأول بأهداف مثل تصوير مشاهد من قصائد الشعر ، أو الروايات ، أو أعداد إعلانات للدعاية للمسرح أو السينما أو زيارة الأماكن السياحية ، ولذلك فهو يستمد الكثير من فنون الأدب والعمارة وغيرها .

ب - فن تنسيق الحدائق : وهو يعتمد بالدرجة الأولى على قواعد مستمدة من فن العمارة ، مضافاً إليها إحياءات ملتزمة من فنون التصوير والشعر ونحوها .

ج - الفنشاء : وفيه يبدو التأخي والانسجام بين فن الأدب وفن الموسيقى ،

د - المسرح : ويدخل فيه فن الأدب إلى جانب التصوير والعمارة في عملية الإخراج ، والنحت في تحديد المواقف ، وقد تلخصل الموسيقى التصويرية أيضاً .

هـ - الزخرفة : وهي فن معقد يعتمد على العمارة والتصوير والنحت ، كما يستمد كثيراً من أساليب التنظيم والانسجام من أصول الشعر والموسيقى .

و - الرقص : ويعتمد بالدرجة الأولى على قواعد جمالية مستمدة من فن النحت ، يضاف

أما الرسام المصور ، فهو في مرسومه الذي يضيئه شباك كبير ، وأمامه منظر مكون تكويناً دقيقاً منسجماً : « موديل » مار أو نصف صار أو كامل الثياب مثلاً ، و « فاز » به طاقة من الزهور ، وبعض الأقمشة من ستائر ، ومفارش وسجاجيد ... الخ . وهو ينجر لوحته الفنية ، وفي نفس الوقت ينصفر أو يفتي ، أو يتحدث مع « الموديل » أو مع زميل أو تلميذ ، أو يستمع إلى جهاز « راديو » في مرسومه . وتنتزع كل هذه العناصر الصوتية والبصرية وتترسب في نفسه ، ثم تبدو من خلال الخلفية التعبيرية والوجدانية لعمله التشكيلي ، دون أن تمر من صفو هذا العمل واتسجامة . وهو من حين لآخر يلقى على « الموديل » نظرة فاحصة ، نظرة متوترة نفاذة ، ثم بحركة - أما متحمسة معجومة ، وأما رزينة هادئة - ينقر على « الهاليت » بالريشة أو القرشاة أو واحدة من سكاكين الأصباغ ، أو باصبعه ، عجائز ملونة يضع منها شيئاً على اللوحة المشدودة أمامه . وأحياناً نسمعه يصيح ساخناً ، ثم يأخذ في مراجعة لون من الألوان بدرجة أخرى من درجاته ، وهكذا يمسو ويثبث ويعور وينقح ويصحح ، ومن الممكن للناظر إليه أن يستنتج مبلغ رضاه أو عدم اقتناعه ، بما يراه من ملامح وجهه أثناء العمل .

أما اللوحة نفسها فتتمثل في أغلب الأحيان - لا المنظر الذي أخذ على عاقله رسمه كما هو - بل منظرًا موازيا له ، نتج من تفاعل المحيط الخارجي بكل أبعاده مع داخل نفس الفنان بكل أعماقها . وهذه اللوحة النهائية تظل منذ ذلك الوقت ألياً لا يقبل التغيير أو التبديل ، معلقة في إطارها في معرض أو متحف أو قاعة استقبال ، لتكسب أحياناً متعة للنظر أو موضوعاً للحديث ، أو سلعة للتجارة . وهذا العمل الفني تناله العين بنظرة واحدة ، أي أن الفنان استطاع أن يتفصح من كيانه كله في لحظة من لحظات صفاء الفطنة الانسانية للمبصر لوحته . . لحظة واحدة .

الخارجية أيضاً . وهو في هذه الجلسة متجه بكيانه كله إلى داخل نفسه ، لا يتحرك ، ولكن تبدو عليه كل علامات الاجتهاد والاجهاد . يعدد من حين لآخر إلى آتية الموسيقى (البيانو أو العود مثلاً) فيتحقق من العلاقة بين بعض ما يعن برأسه من الحان ، ثم يعود إلى منضدته فيشرع في تسجيل « النوتة » . وقد نراه خارج مكان عمله أيضاً وهو منهمك بما يدور في داخل نفسه ، أو مشغول بتسجيل شيء خطر له خطوراً عابراً فجائياً .

كذلك تلتقي به أحياناً في قاعات ضخمة مفعمة بالضوضاء ، إذ من أعماق كل السكون الذي أحاط به نفسه فانبثقت منها الأنغام التي يريدها ، يعود إلى هذه القاعات الصاخبة حيث يتجمع عدد كبير من الناس لينصتوا ويستمتعوا ، بينما الفرقة الموسيقية الكاملة تعمل وتكد في أداء ما ألفه الموسيقار . نجد بين أفراد الفرقة من يمسك بقوس يجرى به رالماً غادياً على أوتار معينة ، فتخور كأنها مرجل آلة بشارية ، أو تلحن كأنها جناح بعوضة ، ومن ينفخ في قنوات مختلفة فتثن أو تشفق ، بينما غيره يضرب على آلات من النحاس ، أو يقرع طبولاً وطناير مختلفة الأشكال والأحجام ، أما الموسيقار فيقف بمصاه الصغرة ليدير الفرقة ، كي تستطيع بجهد متناسق أن تجسم بالنغم العظيم الهائل ما تصوره في أعماق نفسه في جوف الليل . وهكذا يكون انتاجه قد سكن أولاً في روحه هو على شكل يشبه الحلم ، ثم انبثق على شكل ذبذبات صوتية منطجة نهر القاعة الكبيرة ، ثم بقي بعد ذلك متزواً مكتوباً في سطور « نوتة موسيقية » ينتظر بها جديداً في قاعة أخرى حاشدة المستمعين ، أو في استديو للإذاعة ، أو في مصنع للأسطوانات والأشرطة المسجلة . وهكذا ينتهي عمله الفني إلى أن يكون أشبه بطقوس صلاة معينة تعبد بها وحده أولاً ، ثم كتبها بعد ذلك ، ثم أمم بها الناس أخيراً وتركها . لهم يؤديها من شاء منهم وقتما يشاء .

ليست إلا الوائتة مختلفة من التعبير من فيسم واحدة - كما ألمح الى ذلك نكتور هوجو في شعره الذي قرأناه . ففي اليونان مثلاً نجد معابد وصروحاً كالبارثينون والأكروبول ، تقف بحداء تماثيل لقيدياس وكاليماك وبراكسيثيل ، ومرحسيت لسوفوكليس ويوروكليس وأريستوفانس وملامح هوميروس ، وللجميع نفس الشمسوخ ، ونفس الروح والجوهر ، لا تناظر ولا تشار ولا اختلاف في الوجهة أو الهدف ، لأنها كلها تقتل من زاد واحد وترى بقاء واحد .

وفي أوروبا المعاصرة يسير الاعمقوت في المسرح ، مع السريالية ، والتجريد ، والتشنج المنعرج بكافة اتجاهاته في الموسيقى والفنون التشكيلية ، ومع الفورات المينافيريقية البهمة في الشعر ، لأن طبيعة القيم كلها تخضع لهذا الارتجاج الرهيب . فشيح الحرب ، حرب الإبادة التي تعصف باللاذيين ، وترك الدلائل الكبرى قاعاً صفصفاً ، يكاد يظل مطلاً بسحنته الشوهاة ، كل يوم ، يحول بقطة الانسانية الى كابوس بفيض . العقل يعلن افلاسه ، والدين أيضاً . أما الأخلاق فيزولها التشكيك ويصدها النكالب على القشور ، ثم يهدمها اليأس ، ولا يحل محلها مسالك آخر يمسك المجتمع . وفتوحات العلم المادي تم دون تنسيق مقبول مع نمو الضمير الانساني . فالطاقة النووية تستعمل أولاً في التدمير والإبادة ، والتفكير في التنقل بين الكواكب والأفلاك يبعثه طمع في تسليط القوة الساحقة النهائية على العالم ، موجهة من قاعدة علمية عسكرية تكون قد أرميت على القمر أو غيره من أجرام السماء ، والقتل والتشريد ، والفاقة والجوع ، والجهالة والوباء تخيم في كثير من بقاع العالم ، في فيتنام وفي فلسطين ، في الهند وفي أفريقية السوداء ، بينما تصدح الموسيقى ، وتنساب الخمور ، وتجري الأموال على موائد

بينما احتاج عمل الموسيقى الى متابعة طويلة لكي يتكامل في رأس المستمع .

وبالرغم من كل ما يفرق بين هذين الفنانين ، فهناك كما قلنا نقط التقاء وتقارب وتشابه ، وإدراك كليهما عمل متمم للثقافة الانسانية ، والوعي الحضاري ، ومن الواجب ، حتى لا يكون الكلام في ذلك ممكناً لكل من يستطيع أن يرص الأنفاظ دون أن يمس جوهر الفكر ، من الواجب أن يقام لهذه الدراسة منهج وخطة وإبعاد وحدود ، تساعد على استكشاف مجاهل الفن وإدراك الروابط الأصلية بين الفنون بعضها وبعض . وقديماً قال الفيلسوف السكندري **الفولطين** : إن فن الصلابة هو كل ما يبقى من المبنى إذا انفتحت منه الحجارة ، أي أنه الفكرة الجمالية في أقصى تجردها عن المادة . وهنا نريد أن نستهدى بالفولطين ، فنطرح من الفن ما لا علاقة له به ، حتى يبقى السدوق الفني الخالص المصفى ، وهو العنصر القابل للدراسة المقارنة الجدير بأن يوضع على محك النقد ، باقي عملية الطرح هذه ، هو روح الفنان ، هو الأسلوب ، هو الاحساس ، هو طريقة الأداء ، هو ثقافة العصر وحال المجتمع ، وهو من بعد القانون الأساس المنظم لكل الفنون (١٥) ، وبناء على هذه المحاولة الموجزة لتحديد المفاهيم والمبادئ ، نخطو نحو الجزء الأخير - والأهم - مما أردنا عرضه على القاري في هذا المقال .



الفنون في العالم العربي

رأينا أن تنوع الفنون الى بصرية وسمعية وأدبية ، وتشعب كل تلك الى الألوان المختلفة التي سردناها آنفاً ، لا يعني بالرة أن كل لون أو نوع يسير في طريقه دون أية صلة بالفنون الأخرى . بالعكس ، الفنون الجميلة كلها

في عبر الفن . فالكاتب المسرحي **جبرودو** (١٧) يقول عن السلام في انطباعه على ضوء ما شهده القرن العشرون من جولات الصراع : « السلام هو الفترة التي تقع بين حربين » ، وكان الحرب عنده قد أصبحت الوضع الطبيعي ، والوقف المتكرر ، وأكاد أقول « المنطقي » في سلوكه الإنسانية . ويقول فيه (١٨) من كتاب أوروبا المعاصرين ، وهو يتحدث من من الرشد منظوراً إليه بمنظار بيئته وزمانه « أن من الرشد هي السن التي يبدأ فيها الإنسان ارتكاب حماقات ضخمة » كما قالوا من الدين أنه مختلر وأفيون ، ومن الوطنية أنها صورة من التعصب الأعمى ، ومن الجنس أنه بضاعة رخيصة تباعها التقاليد في السوق السوداء . كل ذلك كان لا بد أن ينعكس على الخطبات الوجدانية للإنسان الأوروبي والأمريكي ، وأن يظهر في الفن والأدب والموسيقى والمسرح على النحو المتفشت التفجير المتطابر الذي أشرنا إليه .



وفي عالمنا العربي كنا نلاحظ الترابط بين الوان الفنون طالما كانت نابعة من ذاتنا . ففي بداوة العرب كان فنه التشكيلي ككل فنون البدو أساسه الزخرفة ، منفردة في مواد خفيفة صالحة للترحال مع الخيام وأصحابها . فكانوا يرثون السيوف والخناجر والرماح ، وكانوا يطرزون ما بنسجونه من صوف أو وبر ، ويرزقون بالعقيق والجوزع والأصداف ونحوها ثروسهم وبعض ما يصنعون من الجلد أو النحاس أو الفضة . كما كانوا يحبون اقتناء العقود والأقراط والخلاخيل والمالبح والأساور وقوارير الطيب محفوظة في علب من

القمار وتنفق الملايين على الترف الخارج عن حد المقول ، في بقاع أخرى من نفس هذا العالم . والصناعة تغير شكل كل شيء كل يوم ، فسيارة مرس سئين مفتت تكاد تكون الآن طرفة أثرية بجانب الموديلات الحديثة ، وطائرة ما قبل خمسة أعوام كذلك ، وحذاء السنة الماضية وفستان الشهر الماضي وتسريحة الأمس .

والفنان أدبياً كان أم موسيقياً أم تشكلياً ، في وسط هذه الدوامة المجنونة في أوروبا وأمريكا لا يمكن أن يخلق « أسلوباً » أو « طرازاً » أو « نمطاً » ، لأنه بهذا يخون رسالته في ملاحقة التمرق والتشتت والهيجان الذي يحيط به . كل ما يستطيعه هو أن يحاول - هو أيضاً - التجديد ، وأن يطلع على الناس كل يوم بشيء من نوع ما يطلع عليهم من السيارات والطائرات والأحذية والفساتين . من هنا نجد ناقد الفنون الفرنسي « **برنار شامبينول** » يقول في كتاب له اسمه « **حالة الفن في الفن المعاصر** » (١٩) ، أن في تاريخ الفن فترات من الزمن ينبغي تمييزها بأسمين مختلفين ، إذ بعضها « عصور » ، وبعضها الآخر « مراحل » : الأولى تتميز بعمق الأساس ، وصلابة البناء ، ووضوح الرؤية ، واستمرارها ، ووحدة النمط أو الطراز ، أما الثانية فهي مند زمنية تتوالى فيها التجارب والمحاولات ، على السطح ، لا شيء في الأعماق ، ولا استمرار ولا اتصال . ثم يقول إن العصر الذي نعيش فيه لا يستحق من الناحية الفنية أن يسمى عصرًا ، فهو فترة لا أكثر . وهذا القول الذي يجعله تلخيصاً لحالة الفنون التي يكتب عنها ، رددته غيره بالنسبة لهذا العصر

والفكرية يظهر الشعر بأوزانه وقوافيه ، مبنياً هو أيضاً على البيت المستقل الذي يتناسق مع باقي أبيات القصيدة في شكله قبل كل شيء ، من حيث عدد الحركات والسكنات ، وواتر النظم وتكراره ، وتماثل القافية واتصالها . هو تعبير أدبي يأخذ نفس الهيئة الزخرفية الموجود في الفن البصري عند البدو . ويجرى في نفس هذا الفلك الرقص الإشاعي الجماعي ، والموسيقى العربية الشرقية - وحدة متماسكة نابعة من طبيعة القبيلة ، ومن أغوار التراث الفولكلوري ، ومن أنفاق الصحراء بما يملؤها من أشكال وأصوات .

أما الآن فإن هذه الوحدة - التي رأينا مبلغ تماسكها من قبل ، ورأينا أواصر ارتباطها - تبدو مفككة في الاتجاهات الفنية للعالم العربي في حاضره :

فالشعر العربي ظل منذ امرئ القيس إلى الآن له نفس السروح ، يسوده - شكلاً وموضوعاً - نفس التاموس الذي كان يوجه القدماء من الشعراء . وعندما حاول بعض المعاصرين من شعرائنا أن يبحثوا عن شيء آخر وقف بهم البحث عند تجارب مرحلية ، في حسابنا أنها لن ترقى أساساً جديداً للشاعرية العربية ، ولا نمطاً ثابتاً ، ولو إلى حين ، يجري عليه الشعر . لأنها لم تعب بالأصاق ، ولم ترتز من المصاراة المصفاة الكامنة في التراث والتاريخ ، وفي أفوار النفسية العربية . فهناك من رآوا أن يكتفوا - كقراً جزئياً فقط - بالخيال بن أحمد ، وما سته من قواعد العروض والقافية . وبدا بذلك بالتزام البحور والفاء القوافي ، وتزعج هذه الحركة في النصف الأول من هذا القرن شعراء

العاج لنسائهم ، وبالرغم من أنه لم تصلنا نماذج من هذا الفن البدوي الجاهلي ، إلا أننا نستطيع أن نتصوره بوضوح ودقة من خلال الشعر العربي المعاصر له ، كما نستطيع أن نتحقق من صحة تصورنا باستقصاء ما يسمى الآن بالفنون الشعبية في البوادي المنتشرة في أنحاء العالم العربي .

الصور (٦) ، (٧) ، (٨) ، (٩) ، (١٠)

سنجد أن هذا الفن البدوي الزخرفي لم يكن في أغلب الأحيان يعتمد إلا على نسق هندسي في خطوطه وألوانه وتوزيعه ، يُهيج البصر ، ولا يحمل إلا بعض التعبير الرمزي الفولكلوري المهندس في ثنياه . فالثلاث المتعاقبة ترمز غالباً إلى الخصب ، بقية من تصور قديم جداً للأموه وقيامها على ثلاث نقط أساسية في الجسم البشري هي الثديان والبطن ، النقط التي تنطوي على حمل الأجنة وأرضاع الأطفال ، وهي بالتالي أصل الكثرة والنمو والتوالد . والأشكال الدائرية التي تعمل خطوطاً مشبكة أو نقاطاً مسوزمة في داخلها ، ترمز إلى الدروع والتروس ، وتقوم بدور الوقاية من عين الحسود ، أو الحماية من فتكات الجن والشياطين . والأشكال المينة المبطوة المدببة الطرفين ، تحوير هندسي لشكل السمكة ، وهي تدل على سعة الرزق الذي يأتي به النيب ، كما يأتي الصيد الثمين من بين الأمواج . والخطوط المائجة أو المتكررة تصور الماء بما يتبعه من خضرة المرعى وتعيم الحياة ، إلى غير هذه من الرموز والأشكال (١١) .

لكن المهم أن ذلك كله لا يرتبط بتعبير شخصي من حالة وجدانية أو صورة لموضوع متكامل . وفي ظل هذه الخلفية الاجتماعية

Edward, Westermarck; *Survivances Paléennes dans la Civilisation Mahométane*; (١٩) Payet-Paris 1935.

Arthur Weigall; *Survivances Paléennes Dans le Monde Chrétien*; Payet-Paris 1934.

الوقتية - مهما كانت قوية جارفة - وهو قمة البراعة في هذه الفنون ، شيء غير التعبير ، الذي هو إضافة معان وقيم ومطاقات جديدة محركة للنفس والعقل .

أما المسرح فإنه يتقاطر علينا من كل الجهات . بعضه مترجم حرفياً - من هوليير ورأسين وشكسبير وغيرهم من الكلاسيكيين ، وبعضه مقتبس من فصول مسرح الأراجوز أو خيال الظل ، وبعضه غير ذلك ، بحيث يتوالى على خشبات المسارح الرومانسيون ، والواقعيون ، والنفسانيون ، والسراليون ، والأخلاقيون ، والأخلاقيون ، والوجوديون ، والصمديون ، ومن لم يُصنّفوا بعد في مذهب أو طريقة . ولسنا في هذا نسبيج وحدنا ، أو أمة شاذة بين الأمم . إذ لو أننا هبطنا اليوم في مدينة من مواسم الفن المسرحي في العالم ، ولتكن باريس مثلاً ، لوجدنا هناك الآثار الكلاسيكية - الفرنسية والأجنبية - تمثل كل ليلة على مسرح الكوميدي فرانسيز في صالتيه الأوديون ، والباليه رويال ، ووجدنا في نفس الوقت المسارح الأهلية في « البوليفار » و « موممارتر » تقدم ألوان الأخرى من القرن التاسع عشر إلى أقصى طلائع الثائرين والمتطرفين المعاصرين ، وأمکننا أن نرى إلى جانب ذلك عيون الأدب المسرحي اليوناني ، كما تقوم بعض المسارح بتجارب رائدة في الإخراج ، وتطوير هذا الفن ، يترجمها من ناحية : المسرح القومي الشعبي في « باليه دي شايو » ، ومن ناحية أخسرى : مسارح العيب ، في « مونبارناس » و « الهي اللاتيني » ، هذا إلى مسارح تخصصت في التمثيليات الغنائية ، أو الأوبرا ، أو التمثيليات المرعبة ، التي تعتمد على إخراج أرهاقي يمثل البشاعة في أقصى وأقصى صورها . ولكن الفرق بيننا وبين

مدرسة « الديوان » في مصر ، وفي مقدمتهم المرحوم عبد الرحمن شكري ، ومنهم من شق عليه التفريط في الثقافية ، فأبقى عليها مسح تحوير قليل أو كثير ، وجعل عدوه الألد هو « البحر » ، ولكنه لم يقدّر على هدم التفعيلة فأبقى عليها ، على أن تكون واحدة فقط تكرر - هي هي - بعدد يختلف قلة وكثرة في كل سطر ، ولا تقول في كل بيت ، حسب حاجة الوجدان عند البارعين منهم ، وحسب التساهيل عند الآخرين . وبدأ لغزهم أن يسيروا إلى آخر الشوط ، فقالوا بالوحدة العضوية بين الوجدان ، والصورة ، وآفاق الخيال ، وطاقة التعبير ، وإمكانات الموسيقى اللفظية في كل القصيدة ، بصرف النظر من خضوع ذلك وزنًا ونغمية لشيء من جلدور الشامية الشرقية ، ووقف فوج من هؤلاء متطرفاً في أقصى هذا انقلاب ، بينما حاول آخر أن يردهم إلى بعض النظام ، ولكنه كان نظاماً مجلوباً من أوروبا ، هو في جوهره تطبيق لاجهاضات « كولردج » ، ومحاكاة الفن « أيلوت » واضرابه من شعراء الطليعة الأوروبية .

وفي نفس هذا الوقت ظل الموسيقى مبنية على الزخرفة الهندسية العربية القديمة ، كما تتمعها إبراهيم الوصلي ، وأنه استحق ، وقتئها الرياضيون ، وعلى رأسهم الفارابي ، لم تكلها على مر العصور البلخ الفارسي والتركي ، لا تكاد تخرج عن ذلك ، هي والغناء أيضاً . ويصعب الرقص الشرقي مكملاً لهما ، بحيث يكون الهدف الأخير من كل ذلك هو التفرغ والتطرب ، دون رغبة مباشرة في تعبير أو تصوير . وليس عيباً ما رواه مؤرخو الفارابي من أنه استطاع بمزف على القانون أن يضحك الناس ثم يبكيهم ثم يدخلهم في نوم عميق ويترك لهم المجلس وينصرف . فإن تحريك الوجدانات

حياة طولها قرن ، وفي عصر السرعة ، ليست بالمرح القصير . ولا نريد أن نقول أن التثقف المسرحية المطلوبة من كل مكان ، حتى من عندنا ، يسودها في الأداء والاخراج والدكتور نفس الافتقار الى طابع مميز ناطق بواقعنا .

ان نهضة المسرح في العالم العربي ، ان تتم الا بتخطيط دقيق يجعل المسرح منافساً جدياً للسينما ، لا تتراده الخاصة فقط ، وإنما يستطيع كل فرد من افراد الشعب أن يجد ، ويختار ، مسرحه المفضل ، كما يختار القهى الذى يسهر فيه ، وبشرط ألا يكون لمن التذكرة مرهقاً لجبهه ، أو ان يكون ما يقدم في المسرح متفاوتاً تفاوتاً شديداً في شكله وموضوعه ، فهذا يصبح لكل مسرح نوع معين من الزبائن ، وبهذا يسهل على النقاسد ان يمارسوا نشاطاً موجهاً لحركة لو انها اثرت الأثر الكامل المرجو منها لتقدم معها الأدب والفن التشكيلي والموسيقى والدوق العام للامة كلها ، بل لا يمكن امداد العقل العربي على مستوى الجمهور بكثير من انوار الوهمى الحق ، والحضارة التي تهتم باللباب ولا تفتدى — كما هي الحال الآن — بالنفايات .

ولا يستطيع من يجول في عالم الفنون ان يصل الى المسرح ثم يتركه دون أن يقف بعض الوقت عند السينما . هذا الفن انتقل اليها من الضرب في وقت مبكر أيضاً ، فمعمره في مصر الآن أكثر من خمسين سنة . ومع ذلك فان وباء التقليد قد حرمنا من أن تكون فيه طواويس، وانتهى بنا الى ان نصير غريبانا ، نحجل وتنمق بدماة وقبح ، لا يشد من ذلك الا القليل النادر . والسبب في هذا أننا — مع التسليم بضرورة التقليد — قد اساننا اختيار النموذج والقنوة . وضعنا نصب.هيننا الفيلم

مدينة كباريس في هذا الصدد هو في التخصص والتوزيع ، بحيث يقرن كل مسرح عادة وفي الاغلب ، بلون معين من الأدب المسرحي ، واسلوب محدد في اخراجه ، وجمهور من المتعودين عليه ، بينما يظل الأمر في عالمنا العربي موكولاً للمصادفات ، بحيث لا نستطيع أن نقول ان المسرح الفلاني لا يقدم الا كذا وكذا من التمثيليات ، لا يستثنى من ذلك الا القليل مثل مسرح نجيب الريحاني في القاهرة ، الذى كان على مدى سنين طوال يقدم اللون الذى اشتهر به في التأليف **الريحاني** نفسه هو وصديقه وشريكه المكمل له ، **بديع خيري** .

والسبب في تقييد أدنى اتجاه نحو التخصص والتنظيم من مسرحنا ، هو قلة المسرحيات المالية الترجمة ترجمة تصلح لشعبة المسرح . والمخرجون العرب هم أول من يكتوى بنيران هذه الآفة ، إذ يضطرون في كثير من الأحيان الى كتابة المسرحية من جديد حتى تصلح للاخراج والتمثيل . ومن ناحية أخرى فان انصراف المسرح العربي برمته الآن ، من المسرحيات المكتوبة بالفصحى ، والافتقار الذى يكاد يكون تاماً على العامة قد ادبا الى ألا نجد مكاناً في حرفة المسرحي الحالي لروايات **شوقي** ، أو لترجمات **خليل مطران** من **شكسبير** ، أو ترجمات **طه حسين** من **سوفوكليس** . الخ . وهكذا يصلق هنا الخلل الذى يقول ان دينانا لا يضر بها الفقر بقدر ما يضر بها سوء التوزيع ، وهو المبدأ الذى يجعله المفكرون الاشتراكيون منطلقاً لهم في الاقتصاد ، وهو في الفن أيضاً جدير بالاهتمام .

أما ما يقال من ان مسرحنا ، مسرح ناشيء جديد ، فكلام فيه نظر . كان هذا المسرح جديداً وناشئاً منذ فترة تناهز قرناً من الزمان ، أما الآن فقد شب من الطوق ، إذ ان

به بالفناء المحفوظ ، غذاء المعدة على شكل عمليات ومجففات ، وغذاء الفكر على شكل أسطوانات وأشرطة مسجلة ، وبدا لهم أن الفيلم الذي بدأ في العالم على شكل عمليات مسرحية ، أو غذاء مسرحي محفوظ ، قد ابتعد الآن من هذه البداية فأصبح مستحضراً « كيمياوياً » يجب أن يؤزن تركيبه بدقة حتى لا يكون ساماً ولا تافه الأثر . وأخيراً ، منذ نحو خمسة أعوام ، ظهر الفيلم الأول من إخراجهم . وبإلغيم من طبول الدمايسة ومزاميرها التي صمدت له مباشرة بولده ، أو معلنة وجوده ، فإنه كان حدثاً لا يقيد في سجل مفخرهم . باعتراف نقاد تل إيبب أنفسهم . ومنذ ذلك الحين تظهر أفلامهم بكثرة مسن الاستحياء والخشمة نظراً لأنها لم تنجح في كل مما كانوا يقدونه عليها من آمال . ولعل مما يجدر تسجيله هنا أن واحداً من أبنائهم الذين تكونوا في مصر هو الذي تولى الدور الأهم في تحريك السينما في إسرائيل ، وهو بلا شك الذي يرجع إليه فضل نقل ما كان قد تزود به من محاسن السينما المصرية وهيوبيها إلى هناك ، فله منا الشكر على إسهامه في ضعف السينما الإسرائيلية .

وياتي الفن التشكيلي في العالم العربي

مفتقراً إلى وجهتين :

الأولى قديمة تراثية ، تنجلي في الصناعات الحرفية الشعبية ، وفي بعض السوان الأداء التشكيلي التقليدي الذي تداولته الجماهير المريضة وأخذه الأبناء من الآباء ، ينفذونه في الأرياف والأحياء الوطنية بشكل يماثل ما كان عليه منذ القدم .

والثانية حديثة ، متحضرة ، مثقفة . وهي التي تؤمن القيام عليها مدارس الفنون

الأمريكي ، وهو إنتاج تجارى يطوف أرجاء العالم ، ومهما يكن تافهياً أو فاشلاً فإن اتساع آفاق توزيعه وميادين تسويقه تكفل له تغطية نفقاته وربحاً أكيداً من بعد . وهكذا أقدم المخرجون الأمريكيون على الإنجازات الضخمة الهائلة التي تكلف الآلاف ومئات الآلاف ، بل الملايين ، ولقف من ورائهم إمكانيات كاملة من الناحية الطلعية ، حتى لفرض هذا الفيلم الأمريكي نفسه على العالم ، وأصبحت دور المرض السينمائي نفسها تحمل في أحيان كثيرة أسماء شركات سينمائية أمريكية : « مترو » ، « برامونت » ، « كولومبيا » . . . وحتى « هوليوود » . ولما كنا أفقر من حيث المال ، وأضيق من حيث دائرة التسويق ، وأصغر من حيث الإمكانيات الفنية - فإن تقليدنا لهذا العملاق اظهرنا أشد قساة . ولو أننا حاولنا أن ندرس الإمكانيات التي نجح بها الفيلم الهندي مثلاً في العالم ، أو الوسائل المتواضعة التي حقق بها كثير من المخرجين الفرنسيين والإيطاليين تحفناً فنية رائعة ، ولو أننا أمعنا النظر في الأساليب التي انتهجها الفيلم البولوني أو الفيلم التشيكوسلوفاكي ليشق طريقه في حدود رسالته ومقدراته وموارده ، لكان ذلك أقرب إلى ما نحتاج إليه ، وكان أيسر مثونة على مولينا ومخرجينا ، وأحب إلى قلوب جمهورنا ، وأقل تعريضاً لنا للسخرية والشتماء . وهذه الكلمة الأخيرة قد ذكرني فجأة بالمدو ، الصمدو الإسرائيلي وموقفه من الإنتاج السينمائي . انهم هناك ، لنفس الأسباب التي ذكرتها ، من ضعف التمويل وضيق التسويق ، قد آثروا أن يبقوا بعيدين نهائياً من هذا المضمار إلى خمس سنين مضت فحسب . مع علمنا بما يتيججون به من السبق في كل شيء . لقد أحصوا بسان العصر الذي نعيش فيه يمتاز ضمن ما يمتاز

والعدل من كثير من التقاليد القديمة في المطبخ والمشرّب والقهو وقضاء الفراغ . وصادف ذلك عصر السرعة في المواصلات وقيام حضارة كاملة مبنية على البخار والكهرباء ، وظهور الصحافة وحرصها على متابعة آخر ما تتمخض عنه المدينة الحديثة في أوروبا . بل ان هؤلاء الاوربيين الذين حلوا بالشرق ، مستعمرين ، أو مستغلين ، أو مشاركين بخبرتهم في دفع المجتمع الى الامام ، قد خططوا مدناً كاملة أحياناً ، خلقوها على صورتهم .

وهكذا أصبح التمثال القائم في ميدان عام أو في حديقة ، والصرح المشيد ليكون داراً للبلدية أو متحفاً أو محطة للمواصلات أو مدرسة أو قصرًا للحاكم ، نمطاً جديداً من الانشاء ، كما ان داخل هذه الابنية أصبح في كثير من الأحيان معرضاً لطوائف التصوير والزخرفة وسائر الفنون الجميلة . ونشطت في الوقت نفسه حركة التنقيب عن الآثار والتحف القديمة ، كما كثر من أبناء الوطن العربي من يترددون على أوروبا وأمريكا للتعليم أو السياحة أو العمل . كل تلك الأمور أحكمت فصل الفكر الفني التشكيلي المثقف عن التراث ، ووصله بمقاييس الذوق والجمال الغربية . وانتقل من أوروبا بعض الفنانين لينزلوا في حجاب أبناء جلدتهم المقيمين في الشرق ، يعيشون من ثمرة العمل معهم ولهم ، وبدأ بعض الموهوبين في الفنون التشكيلية من أبناء العرب يأخذون من هؤلاء أو يحاكونهم .

كان ذلك في البداية بطريقة غير منظمة ، ثم أنشأ بعض الأجانب في هواعص شتى من العالم العربي معاهد أهلية لتعليم الفنون الجميلة . وأخيراً - في ١٣ مايو سنة ١٩٠٨ - افتتحت مدرسة للفنون الجميلة بالقاهرة ، كان مقرها في درب الجماعيز ، غير بعيد من

الجميلة واكاديمياتها وكتلياتها في العالم العربي ، ومن وراء ذلك جمهور خاص من الزبائن والتجار والنقاد ، يكادون يخضعون بشكل أساسي ومستمر لقيادة الغرب .

والفن التشكيلي في وجهته الثانية ناشيء من جديد في العالم العربي . اذ ان الجماهير العربية كانت - وما تزال في كثير من الأنحاء - تعيش حياتها اليومية في قوالب تقاليد هيا الجمالية والحضارية القديمة في المسكن والملبس ، وما يلزم لذلك من وسائل الزخرفة والتجميل ، أي أن الفنون العربية الإسلامية في السجاد والنسيج وصناعة الأثاث ، وآتية الخزف والفخار والتحاس ، وفي عمارة المساكن الخاصة والمباني العامة ، ظلت مستمرة يصيبها الفقر الترتب على اقتصاد قليل حيناً ، والفنى الناجم عن يسر ورخاء أحياناً ، وتوضح عليها مؤثرات فارسية أو تركية أو أندلسية أو نوبية حسب موقع الاقليم وصلاته البشرية التاريخية ، ولكن يستمر الطابع الإسلامي الذي لا مكان فيه للوحة أو التمثال .

وامتدت يد الاستعمار الاوربي الى الشرق العربي منذ القرن التاسع عشر ، في جولات متفرقة ، وعلى فترات مختلفة . وجاء السادة الجدد بحضارتهم الغربية ، وبنوا مساكنهم على مفهوم معماري ثابت في أذهانهم ، وأثروا حسب الطرز المنتشرة في أوروبا ، وزخرفوها بما تعودت عيونهم أن تراه منذ النشأة الأولى . وهكذا ظهرت في الشرق العمارة الحديثة وما يلزمها من النحت والتصوير والزخرفة والفنون الدقيقة . ولما كانت أوروبا قد تعودت أن تفكر في كل شيء من خلال الاستغلال الاقتصادي ، فإنها راحت تنشر ذلك بين المواطنين ، لسم تغريمهم بالأخذ بما يلزمه من تغيير الأزياء ،

كانت السبب الأساسي في أن يضطر الفنان العربي الحديث إلى أن ينهل من المنبع الجارى أمامه ، لا سيما أن الوعي الفني على مستوى الجماهير لم يكن موجوداً على الإطلاق ، وكان الفنان محتاجاً ، لكي يعيش من فنه ، إلى احترام ذوق زبائنه ، وتقدير مطالبهم ، والسعي فيما يرضيهم ، وكان هؤلاء أما من الأجانب القيمين في الشرق العربي ، وأما من طبقة معينة تجسروا في فلكهم وتعيش على طريقتهم .

ولا يمكننا هنا أن تغفل أن هذه القرون الطويلة من السبات العميق ، والغفلة عن أمور الفن قد تناهت في الوقت الذي كان فيه الفنان الأوروبي يحاول أن يستكشف أو يبتكر وسائل تكنولوجية جديدة في المواد التي يستعملها في انتاجه الفني . فالممارسة الأوروبية قد مهدت البناء قديماً بالحجر المنحوت المحقول البني على مخطط تقوم فيه الشيطان والجدران مستقيمة رأسية ، ثم تغطيها سقف مسطحة أو مستنمة ، كما هي الحال في الأبنية اليونانية والرومانية ، والمباني المسيحية البدائية ، أو تتوجها قباب مكورة دائرية في الطراز البيزنطي والقبلي . ثم لجأ المهندس في العصر الرومي بأوروبا الغربية إلى استغلال العقود المقوسة ، لتتحم بها الجدران من أعلى فتكون هي أساس السقوف ، ومنتهى الأعمدة والدعام . ثم شهدنا بعد ذلك عمارة في أوروبا الغربية أساسها العقد المدبب ، أو القوس المركب ، لأن خبراء فن البناء قد لاحظوا أن هذا النوع من العقود والأقواس والأقبية أقوى على حمل الأثقال ، وأمتن ، وهو بهذه المثابة أقدر على اعطائهم الفرصة للتخفيف من مصاد البناء بالنسبة لحجم الفراغ الذي ينتفع به ، وهكذا ظهرت العمارة القوطية بارتقاعاتها الشامخة ، وفتحاتها الواسعة التي تزينها شبابيك الزجاج

قصر مابدين . كان كل أساتذة هذه المدرسة من الأوروبيين ، فرنسيين أو طليان . وفي أواخر سنة ١٩٠٩ افتتح المعرض الأول لأعمال طلبة الفنون الجميلة في قلعة بشارع شريف بالقاهرة . وكان من بين المبرزين من تلاميذ المدرسة المثال محمود مختار ، والرسام محمد حسن . وكان الأساتذة في هذه المدرسة يصرون على رفض أى عمل فني لا يلتزم القواعد المقررة في الفن الأكاديمي الأوروبي ، الذي كان في هذا الوقت يعتمد على الأداء الفوتوغرافي الدقيق للأشياء دون أدنى تصرف ، وقد زاده ضمناً كون أساتذة هذه المدرسة أنفسهم من غير الرواد والأئمة في الفن الأوروبي ذاته . ولإمام ربط الفنان العربي بالنمط الغربي في الفن التشكيلي ، كان المبرزون من طلبة هذه المدرسة يرسلون جميعاً إلى أوروبا - فرنسا أو إيطاليا - للتخصص ولاستكمال التكوين الفني . ومع سيادة العالم الغربي على مخلفات الدولة العثمانية بعد سقوطها في الحرب العالمية الأولى ، أحكم ربط اللوق الجمالي في الفنون في كل الشرق العربي بالاتجاهات الغربية في الفن . لكن كانت بداية ذلك تقليداً أصمى ، لا يرتبط كثيراً بظروف هذا المجتمع العربي ، ولا حتى بأحوال الطبيعة الجغرافية فيه فضلاً عن التاريخ .

وما يقال من بداية الفن التشكيلي في مصر يصدق على غيرها من البلاد العربية على نحو ينقص أو يزيد . فرسام لبنان الكبير المرحوم قيصر الجُمَيْل هو أيضاً لمرّة تكوين ودراسة أوروبية بحتة، وكذلك الأمر في الفنانين الذين ظهروا في المغرب العربي أو سوريا أو فلسطين العربية أو السودان أو العراق . ولكن، إنصافاً لهؤلاء جميعاً ، نقول أن القرون الطويلة التي فصلت بين الفن التشكيلي المعاصر وبين الفنون الجميلة الأصلية في العالم العربي

والمحطات والمخازن ثم قطارات السكة الحديدية والسيارات والطائرات والصواريخ وسفن الفضاء . ومن العمارة المعدنية انبثق اتجاه آخر فرض نفسه في جميع أنحاء العالم هو البناء بالأسمنت المسلح ، وهو في جوهره عمارة معدنية يخف فيها استعمال الحديد ، ليكون هذا الحديد مقوياً لأعمدة من مركبات من مواد البناء أساسها مسحوق الأسمنت الصناعي ، يضاف إليه بنسب معلومة مدروسة الرمل وحصى الطار (الطلط) والجبس أحياناً . وكانت تلك الطريقة عودة إلى البناء القائم من كتلة واحدة متماسكة مصبوبة في قالب ، وعدولاً عن الطريقة التقليدية في البناء ، وهي وضع الحجر على الحجر ، أو الدماك على الدماك ، والصاق ذلك بالملاط ، فهذه الطريقة أصبحت لا تستعمل في عمارة الأسمنت المسلح إلا لأغراض ثانوية هي إقامة الحواجز والفواصل المختلفة التي ينقسم بها المبنى إلى أجزاء . كذلك اختفى استعمال الخشب نهائياً من هذه العمارة فيما عدا الشبابيك والأبواب ، بل إن هذه قد أصبحت تصنع كثيراً من المعادن الخفيفة والزجاج المقادوم للكسر .

وفي النحت والتصوير ظهرت العجائز الصناعية لصب التماثيل ولطون اللوحات ، كما انتشرت المصانع التي تنتج الأدوات والمواد التي يستعملها الفنان من أكراميل وأقلام وساطر وكريش ومساكين وغيرها . وفي عالم الزخرفة والديكور فتح التوسع في انتاج « البلاستيك » ومختلف أنواع اللدائن البلاستيكية والحيوانية والبترولية ميادين وإمكانات تكاد تكون لا نهائية . هذا ولا ننسى أن التصوير اللون بدأ في عصر النهضة مقتصراً على المجازن اللونية المائلة للقوة بالصمغ أو البيض أو بعض

ألوان العشق ، وأنهاها الفخمة المنبسطة بين دعام معمارية رائعة الجمال . وكان كل ذلك : من داخله وخارجه ، يردن بالتماثيل المجيبة الشأن التي يندر أن تعرف اسم واحد من الفنانين الذين أبدعوا . كانت العمارة القوطية صورة فخمة للمعتقد المسيحي الكاثوليكي بما اقترن به في أوروبا الغربية من أريج الفولكلور وإثر التراث الشعبي . فالكاثوليكية القوطية صورة لما يتخيله المسيحي الأوروبي في المصور الوسطى من الكون والله والدنيا والآخرة والعالم المنظور والآخر غير المنظور ، بما يتقلب في رحابه من الملائكة والشياطين والوحوش الخرافية وألوان الثواب والعقاب ، ثم اتنا لتلحظ من الناحية التكنولوجية الخاصة بمواد البناء أن هذا الطراز عندما انتقل إلى شمال أوروبا (السويد ، والنرويج ، والدانمارك ، واسكتلندا) كان الذين ينفذونه مهندسين ممن أخذوا الصنعة أباً عن جد في بناء السفن ، ولذلك كثر إغرامهم من الحجر وتنفيذ هذا المعمار بالخشب ، وساعدهم على ذلك انتشار النابات في بلادهم ووفرة الأخشاب الضخمة الصلبة المتماسكة الألياف ، من فصائل البطم والسنديان والزبان والسرو والشربين ونحوها . ومع بداية عصر النهضة الأوروبية - في القرن الخامس عشر - يظهر التوسع في استعمال الطوب الأحمر والقرميد ، وتختفي العقود والأقبة لتعود مكانها الأسقف المسطحة أو المسنمة . ثم تشق العمارة في القرن التاسع عشر طريقاً آخر عندما ترقى صناعات الحديد والفولاذ ، إذ تبدلت العمارة المعدنية التي يعتبر « برج أينفل » في باريس النموذج المتضمن لكل قواعدها وأسرارها وخفاياها .

ومنذ ذلك الوقت انتشرت هذه العمارة المعدنية في بناء السفن والجسور والقناطر

وهو تصوير الأشخاص ، بل هاجمه في كل ميدان . وكان على هذا الفنان أن يُعْمَل قريحتي استنباط اساليب اخرى في التصوير والتلوين لا تستلزمها الكاميرا ، وهكذا تفجرت الثورة الفنية الكبرى التي بدأت بالمدرسة التأثيرية ، او الانطباعية ، على يد الرسام الفرنسي « مونيه » سنة ١٨٧٢ ، عندما عرض أولى لوحاته على هذا الاسلوب ، واسمها « انطباع - شروق الشمس » . ولتها او عاصرتها مدارس اخر كالواقعية الجديدة التي قامت ، في اواسط القرن التاسع عشر على يد الفرنسي « جوستاف كوربيه » والتكيبية التي قامت في اوائل القرن العشرين وكانت الخطوة الاولى نحو الفن التجريدي ، وهي مدرسة باريسية تزعمها في بدايتها بيكاسو وجورج براك . وقد عاصرت هذه المدرسة مدرسة لائرة اخرى اطلق على فنانها اسم الوحوش ، وهم « ماتيس » و « ماركيه » و « دران » و « فلامنسك » و « رووه » و « ماتجان » . الخ . وعاصرتها السوربالية التي تزعمها سلفادور دالي وبول كلى واندرية بروتون وتانجى ودى كيركو ، وانضم اليها الفنان المتجدد ابدا بيكاسو . (الصورة رقم ١١)

وليس هنا مجال حصر كل ما تلا ذلك من مدارس فنية اوروبية معاصرة ، ولا الحديث عما احدثته في عالم الفن من آثر ، ولكننا كنا نريد ان تقدم صورة للتطور الساخن الى درجة الغليان في أكثر الاحيان ، الذي سار عليه الفن التشكيلي الاوروبي في فترة السبات العربية ، لكي يتضح من ذلك ان الفنان العربي عندما شدته اليقظة الحديثة نحو استعمال الفن اداة للتعبير لا للتجميل ، وجد لفته العتيقة في هذا المضمار لا تسعفه ، واضطر - وهذا امر

الواد الكيميائية الاخرى ، وهذا التلوين هو المعروف عند ارباب الفن باسم « التجفيرا » . ولكن ما لبث ان جاء - في عصر النهضة نفسه ، وفي غضون القرن الخامس عشر - الاخوان الصدارة والقيادة في ذلك الوقت ، ويبدو انهما وجدا محاولات لاستخدام الزيوت في الدهانات الحائطية يرجع بعضها الى عصور قديمة . فحاولا ابتكار ألوان يمكن استخدامها في التصوير ، أساسها الزيت لا الماء . وكانت المشكلة القائمة امامهما هي التوصل الى زيت قابل للجفاف ، وقد وجدا ما يشدانه في زيت بلر الكتان المغلى . ولما كانت المحاولات القديمة السابقة انما تعتمد على زيت الجوز او الخشخاش النيء وكانت نتائجها أقل جودة من الرسم بزيت بلر الكتان ، فقد انتهى الامر الى اعتبار هذين الاخوين الهولنديين هما المخترعين للتصوير بالزيت .

كذلك كانت العادة قديما تجرى على ان يكون التصوير ثابتاً على الحيطان او السقوف ، وكان الفنان يصمم اللوحة مدخلاً في حسابه المنح الذي تستقبل منه الضوء ، والفرض الذي تستعمل من أجله القاعة او الحجرة التي توجد فيها ، ونوع الناس الذين يرتادونها . ولكن تغيرت الحال عندما ظهرت اللوحة المتحركة ، أى الرسومة على مصطح سهل الحمل ، لا علاقة له بالجاني ، يمكن تعليقه بمسمار في أى مكان . هذا الاعتبار ايضا اثر على اسلوب التصوير ، وجعل نظرة الفنان للوحة لا تتعلق بمصدر النور الذى سترى فيه ، ولا المكان الذى ستعرض به . وجاء اختراع التصوير الضوئي الالى بالكاميرا (التصوير الفوتوغرافي) فهاجم الفنان المصور في مصدر رزقه الاول ،

الحساسية ، وتنظر إليها من نفس الزاوية ، وتعامل معها بنفس الأسلوب . فهذا التعاون بين الفنون هو كما أسلفنا أساس الأصالة المرجوة للفن ، وهو من يعد جواز المرور اللازم له حتى يتخذ لنفسه حق المواطنة في صميم الشعب العربي وحق المعاشة للإنسانية المعاصرة .

ثانياً : أن يكون في عالمنا العربي المعاصر نقد فني مبني على المعطيات الثقافية الميزة للعقليات العربية ، وأن يتخطى النقد مرحلة تنسيق الكلام ، ويتذبح العبارات التي ينطلقون فيها من فكرة مسبقة تجرمهم إلى المدح أو القبح ، دون العناية بالتحليل الواضح ، السمع ، الواحي ، الذي يستخدم حصيلة ثقافية غنية ، تتخطى الانطباعات العابرة إلى وضع المبادئ والاسس ، وإطلاق الأحكام العادلة الرصينة ، وإعطاء ما لقيصر وما لله لله دون أن يقيموا وزناً للحفاوة التي تطفق عليهم في افتتاح المعارض أو عند زيارة الفنانين ، ودون أن ينساقوا وراء أبواق دعائية تجارية أو عقائدية أو صحفية مشبوهة .

ثالثاً : أن تنشط حركة للتوعية الفنية والأدبية والموسيقية ، مخططة منظمة ، مبنية على تمكين الجماهير العربية العريضة من التجارب مع فنها القومي ومن تذوق فنون الإنسانية . ولا بد أن يبدأ هذا من المدرسة . فمثلاً فيما يتصل بتذوق الفن التشكيلي ينبغي أن تكون المدرسة مرددة بنسخ من عيون الفن القديم والحديث في الوطن العربي . كما يستحسن أن تكون هناك زيارات منظمة لتأحف الآثار والفنون منذ المدرسة الابتدائية ، يصبح فيها المعلم تلاميذه إلى المتحف في بعض دروس التاريخ والحضارة ، أو في بعض دروس

طبيعي . إلى أن يتعلم اللغة الجديدة ، لغة الريشة والأزميل والمسطرة والقلم في أبعد ما وصلت إليه في القرب .



والآن وقد أحكم الفنان استخدام هذه اللغة الجديدة ، نجده - وهذا أمر طبيعي أيضاً - قد شعر بالحاجة إلى أن يخلق لنفسه هو تعبيره الشخصي ، المستمد من بيئته وظروفه ونضاله وتراثه ، وكان من أوائل من حاولوا ذلك في التصوير الاستاذان المرحومان **محمد ناجي** و**محمود سعيد** ، وفي النحت زميلاهما **محمود مختار** و**أحمد عثمان** الذي فقدناه منذ أشهر قلائل . فقد استمد هؤلاء الرواد الكبار الوحي من خلال الحياة الشعبية المصرية منظوراً إليها من خلال قوانين نضجت في ظل الفرائضة وطلوت بلمسات من الذوق القبطي والإسلامي وجاوبت مع أصداء عالمية منطلقة من مصرنا الحديث وجالت في مجالات تلفها المأثورات الأسطورية السحيقة . ونستطيع أن نقول أن فناً تشكلياً عربياً قد شهد بعداً جديداً على أيديهم يرماه من بعدهم أساتذة ما زلنا نقصد عليهم أكبر الآمال . (الصورة رقم ١٢)

ومع ذلك فإننا نعود إلى القول بأن النهضة الفنية في العالم العربي تتطلب تخطيطاً يبدو لنا أنه يجب أن يضع في اعتباره أولاً وقبل كل شيء هذه العناصر الجوهرية الأساسية :

أولاً : أن يتم التنسيق المحكم بين فنون الأدب والفنون السمعية والتشكيلية ، بحيث يخفى التفاوت الرهيب في المواقف والمراحل القائمة بينها الآن ، لتكون جبهة متمسكة تستقبل تيارات الحياة المعاصرة بنفس

التشكيلية والموسيقى والفنماء والمسرح
والسينما .



(صورة رقم ١٣)

وبعد فان حديث الفن في العالم العربي
ليسطو ، وتطو الاطالة فيه . ولكن الفن ككل اثر
من آثار النشاط الانساني الاصيل لا يستفيد
فائدة اكبر من تلك التي يجنيها من النقاش
واصطكاك القرائح وتركيز الاعين والاذان
والعقول على اعمال متبلورة موجودة بالفعل ،
وانما اردنا بهذه الجولة السريعة أن نفتح الطريق
الى ذلك ، وأن ندعو الى هذه المائدة الفنية كل
من اعتدل مزاجه ورهف ذوقه وحسنت نيته
في خدمة الجبال .

الرسم والتذوق الفني ، فيشرح لهم تاريخياً
وتكنولوجياً وفكرياً أبرز الملامح المميزة لما تقع
عليه عيونهم من تصف وآثار . كذلك يجب ان
تخصص الاذاعات العربية حلقات لنشر التذوق
الأدبي والموسيقى والتشكيلي لدى المستمعين ،
لكن بطريقة سهلة الهضم محببة الى النفوس ،
وثيقة الصلة بالواقع العملي للسواد الأعظم
من الأمة العربية في افعالها ولوازم حياتها
ومقتضيات الفكر لديها . وأن تكون الاذاعة
المرئية (التلفزيون) الوسيلة الاولى عند
تطبيق هذه المحاولة في ميدان الفنون المسرحية
والتشكيلية . كذلك ينبغي أن تخرج الصحافة
من فوقة الطوائف والشلرات وحديث
المجتمعات الى نقد منهجي وجذري مستمر
لكل ما يستحق ذلك من الابتكارات العربية
اولاً والمالية من بعد ، في الآثار والفنون





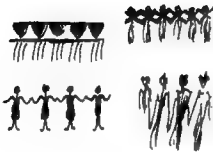
شكل ١ اتقوان قاتو - امرأة مسكري



شكل ٦ كوب من الخزف من إيران (الألف الرابع ق. م)
ويبدو في زخرفته عالم كامل من الرموز الداخلة في
نظام هندسي



شكل ٧ صحن من آل حسونة بالعراق
(الألف الرابع ق. م)



شكل ٨ والصات المعبدة في تحريرات زخرفية مختلفة
(سامرا - الألف الرابع ق. م)



شكل ٢



شكل ٢



شكل (٥) فان جوخ - أزهار



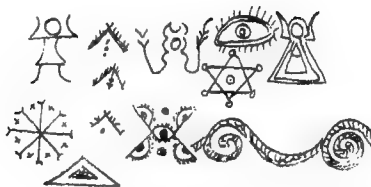
شكل ٢ يول سيزان - طبيعة صامتة



شكل ٩ من حليّ البدو المعاصرين وتقوشهم الزخرفية



شكل ١١ بابلو بيكاسو - التواليت



شكل ١٠ زخرفات بدوية إسلامية معاصرة

شكل ١٢ السيد العالي - محمد عويس
استاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية



شكل ١٢ اسماعيل شموط وصورة من حياة اللاجئين الفلسطينيين في أحد المخيمات

ريتشارد فاغنر بين العاطفة والعبقرية

ثروت عكاشة *

بلغ مجموع صفحاتها أربعة آلاف وخمسمائة موزعة بين عشرة مجلدات ، نشرت بفن جديد يتالق في عالم إنساني جديد يغدو فيه الفن بمثابة الروح للجسد ، ذلك أنه كان يحلم بإعادة تكوين الإنسان وجدانياً عن طريق فن إنساني جديد .

وكان المسرح هو البوتقة التي رأى فاغنر أن يصهر فيها فنه . . بوتقة تتلاقى فيها الفنون جميعها متشابكة متكاملة ، تشكل قima بينها

لم يشهد العالم موسيقياً خُلف ظهوره دوماً كذلك الذي خُلفه ظهور الموسيقى العبقرى الألمانى « ريتشارد فاغنر » . فمئذ تفتح شبابيه توهج في أعماقه أحساس بأنه نبي يحمل رسالة الارتقاء بالموسيقى حتى تبلغ بتأثيرها أعماق النفس البشرية .

ولم يتوقف طموح فاغنر عند حدود التأليف الموسيقى ، ولكنه تعداه إلى الكتابة يشغل بها عقول المثقفين وعشاق الفنون في عصره بمؤلفات

• دكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة ومساعد رئيس الجمهورية للشئون الفنية سابقاً بجمهورية مصر العربية . له اهتمامات واسعة بالفن ، ويقوم الآن بإصدار موسوعة عن الفن التشكيلى بعنوان « الفن تسمع والآن ترى » .

لا يتقاوم ، فمن موسيقي رفيعة تقوم على اشتقاق الألحان أحدها من الآخر الى بناء التفاعلات الموسيقية الهامة ، ثم اشتراك الأوركسترا مع الفناء وقيامه وحده بدور رئيسي في التصوير الموسيقي الرائع. بالإضافة الى ارتكاز هذه الدرامات على الأساطير التي تمثل أروع تراث الفكر الإنساني وطفولة البشرية ، والتي حملها فاجنر بهمان معاصرة ، فلم يعد المشاهد يرى فيها ماغيه وحده بل وحاضره ، وأصبحت متعة الخيال والعقل معا .

ومع ذلك فقد جابه فن فاجنر معارضة عنيدة من أمداء قساة لم ينتقدوا موسيقاه ونظرياته في الفن فحسب بل تناولوا حياله الشخصية بالتجريح ، وما أكثر ما امتلأت به حياته من مأخذ .

كان فاجنر شخصية مفامرة عنيدة تمسور نفسه بالزهو والغرور والثقة المفرطة ، يؤمن ان مبررته تفرض على الآخرين ان يحيطوه بالرعاية البالغة حتى يفرغ بكل جهده الى إبداعه الأدبي والفني الذي اعتقد أنه ضرورية لا فنى عنها للبشر لذلك فيهم مشق الحرية وكندفهم الى الارتقاء .

وما أشبه ما ابتلعه فاجنر في عالم الدراما والموسيقى من ثورة بما أثاره هيجل بأفكاره في عالم الفلسفة . ومن أجل ذلك بات فاجنر من المعالم البارزة في تاريخ الفن ، وظلت موسيقاه ينبوع متعة تستروح الى جانبه النفوس المجهدة وتروى منه القلوب الظمأى ، وترتفع في ظلاله الأرواح لتخلق في حالم أسطوري تخطي حدود الزمان والمكان .

وإذا كان حفيده فيلاند فاجنر قد رأى أن موسيقى جده تقطر حسا وشهوة وأنها لذلك تجلب متطرفي الفكر والعشاق اللهوفين الذين يرون الجنس متمثلا في شخصيات فاجنر اللامعة من الرجال والنساء ، وأن الحسية

فنا واحداً متعدد الجوانب ، يحتضن الموسيقى والدراما والفنون التشكيلية والرقص والشعر. وأطلق على هذا الفن الجديد الشامل اسم « الدراما الموسيقية » . ولم يقدم لها نماذج رائعة فحسب ، بل شيد لها مسرحاً خاصاً تتجلى من خلاله في أروع صورة ، وحيد طريقة إخراج الدراما الموسيقية على خشبتها . وقد استثار فاجنر في الشعب الألماني احساسه القومي ليجمعه حول هذا الفن الحديث النابض بالشاعرية سواء في موضوعه الدرامي أو موسيقاه أو مناظره أو ملابسه وديكوره وإضافته .

كان فاجنر طاقة لا تعرف الكلل ، لا حدود لثقته في نفسه ، طاف بالعالم وأقل نفسه بالديون ناشراً موسيقاه ، لافتاً الأنظار الى رسائله التي لم يتخل يوماً عن احساسه بمسؤولية حملها .

وقد أدخل فاجنر تغييرات جوهرية في اسس الدراما وتغييرات جذرية في تشكيل الموسيقى المسرحية ، واستحدث طريقتين ارتبطتا باسمه حتى اليوم وهما طريقة « اللحن الدال » و « اللحن المستمر » ، ونقل الموسيقى السيمفونية الى الأوبرا التي طورها وأخرج منها نموذجاً جديداً هو « دراما » الموسيقية .

ولم تلبث موسيقى فاجنر أن استقطبت العشاق وأصبحت مدرسة فنية هامة ، وتسلطت عبقرية صاحبها على الحياة الفكرية والفنية في جميع أنحاء أوروبا ، ونظر الكثيرون الى فنه على أنه « فن المستقبل » ، وإلى نظريته من وحدة الفنون على أنها القانون المطلق للفن ، وأصبح فن فاجنر نموذجاً يحتذى ، غير أنه تأكد فيما بعد استحالة محاكاته .

وحفلت درامات فاجنر الموسيقية بسحر

وفي هذا المقال سوف نرافق رحلة حياة هذا العملاق الألماني ، في طفولته وصباه ، وفي رحلة كفاحه الفني من أجل نشر موسيقاه ، نشهد حماقاته ، ونستمع بابتدائه ، ونتعرف على لحظة خاطفة على افكاره ونظرياته . ذلك أن من حق فاغنر - وهو واحد ممن انشروا الموسيقى العالية - أن تعرف الأجيال المتعاقبة دوره في تاريخ الفكر البشري كي يقدموا له ما هو جدير به من تكريم . فلتكن هذه الصفحات تحية لأحد اصحاب الفضل على فن الموسيقى العظيم .

تحية لريتشارد فاغنر .

(١)

طفولة في مهد الفن

من نافذة بيت متواضع يسمى « البيت الأحمر الأبيض » يشيخ في مواجهته تمثال اسد حجري ، وقفت امرأة نحيلة في الرابعة والثلاثين تتطلع راضية الى موكب الامبراطور نابليون وهو يخترق شوارع ليون في طريق مودته الى فرنسا في ١٩ اكتوبر عام ١٨١٣ . وعودت وجئت المرأة وعصفت الفرحه بين جنبيهما وهي تشهد الجلاء من المانيا وتستمع بلحظات الحرية الاولى بعد ايام من القلق والربح والمأساة ، ما زالت ذكرى طلقات مدافعها المحمومة تعصف في آذانه . وسحبت طرفها من الاطلال التي خلفها التخريب والحرق حواليها وسرحت بافكارها الى زوجها فردريك فاغنر رجل الشرطة الذي لم يعد من عمله بعد ، وانحنى على طفلها الرضيع ريتشارد الذي بلغ شهره الخامس وهو يغفو ماعدا ذراعيه على صدره في وداعة . ولد ريتشارد في ٢٢ مايو عام ١٨١٣ وسط طلقات مدافع « معركة الامم » ، ولم يكد يبلغ شهره السادس

النابضة في موسيقاه هي التي تدفع مستمعها الى حالة من الحماس الجامح ، فمن الصير أن ننسى أن ظهور فاغنر قد اجتذب حوله عدداً من أشهر الموسيقيين والشعراء في أوروبا، من بينهم مجموعة من الفنانين الفرنسيين أمثال بودلير وچيرارد دنرفال وشانفلوري وتيوفيل جوتييه وليون ليروا ، وقام هؤلاء واولئك بتبني قضية فاغنر والدفاع عنها ، وتبلورت هذه الحركة في ظهور « المجلة الفاجنرية » التي أكدت ارتباط الأدب الفرنسي بثورة فاغنر الفنية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . وتأثرت المدرسة « الطبيعية » التي ضمت اميل زولا واتباعه بفاجنر ، كما تأثرت بعدها « المدرسة الرمزية » . وقيل ان زولا قد نقل الى فن القصة طريقة « اللحن الدال » التي كان يطبقها فاغنر في الموسيقى .

ومع بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر لم يكن هناك بين مؤلفي الموسيقى من يرفض استخدام طريقة اشتقاق الالحن بتكرار « اللحن الدال » ، ولم يعد هناك من يفضل تقسيم الاوبرا الى اجزاء منفصلة من « اللحن المستمر » ، في الدراما الفئائية .

واثرت موسيقى فاغنر في موسيقى عصره حتى اعلامهم من أمثال « فودى » الذي حرص مع تالره على أن يحتفظ بطابعه القومي الخاص ، فان لمار الفكر كثمار الأرض تدبرن بجزء من مذاقها للثيرة التي اثبتت منها جذورها واستمدت منها الغذاء . ولا شك ان اصالة فاغنر وارتباطه بترثه كانا أحد اسباب عالميته . وقد احتضنت كل النظم السياسية التي تعاقبت على الرايح الألماني اسم فاغنر : فقال عنه النازيون انه اشتراكي وطني ، وادعى الألمان الشرقيون انه رجلهم لانه ولد في « ليون » ، وفسر برنارد شوبرايعته الشهيرة تفسيراً اشتراكياً مليئاً بالجازبية والافئاع . هكذا خلقت روح فاغنر فوق البشر جميعاً لعالمية فكره مع اصالته القومية .

جيري يوماً يبدأ يدون تاريخ حياته ، لولا أن زوجته كوزيما لفتت نظره إلى أن في ذلك تعريضاً بشرف إله التي اتجنبت في حياة أبيه .

وعلى أية حال فإن ارتباط لودفيج جيري بهذه الأسرة كان بداية لتغيير حاسم في مقدراتها . فقد كان جيري كاتباً وشاعراً مولعاً بالمرح مجنوناً به ، جعل من بيتيه ندوة للممثلين والمغنيين ، واصطحب أبناء زوجته صفاراً لمشاهدة المسرحيات التراجيدية والكوميديّة حتى هاموا جميعاً بالمرح هيام « أبيهم » الجديد به ، وخاصة ريتشارد الذي وجد في عالم المسرح السحري ما يفضل عالم البيت والمدرسة . ولم يكن ريتشارد يرضى بأن يذهب إلى سريره إلا بعد أن يتسلل إلى الحجرة التي يجتمع فيها أصدقاء جيري من الممثلين والأدباء والنقاد يرتنون على كتفيه ويتحسسون وجناته ويفرقونه بكلمات الحب والتشجيع . وكأنما كان الصبي يحس أن هذه المجموعة المتميزة هي التي سوف يختار من بينها أصدقاءه وزملاءه وأنصاره يوم يشتد هوديه وينخرط بدوره في الحقل الفني . وأن يكون الصبي قد حلس ذلك فإن حلسه لم يخب .

شهد ريتشارد لثلاثاً من إخوانه يتسلقن خشبة المسرح ويتنزهن التصفيق من المشاهدين . ارتبكت « روزالينا » خشبة المسرح وهي في السادسة عشرة من عمرها ، وظهرت « لويژه » على المسرح في دور غنائي نالت عليه جائزة أولى وهي في الثانية عشرة من عمرها . ولم تكن « كلارا » قد أتمت الثالثة عشرة يوم مثلت دوراً في مسرحية « بيت لحم » التي كتبها لودفيج جيري .

هكذا جاء جيري إلى بيت فاجنر فحولته إلى متدلى فني ، وغرس في الأبناء حب المسرح والشعر والتصوير ، وقادهم إلى النجاح ، فقد كانوا شغله الشاغل حتى خلال رحلاته لرسم لوحات الملوك والأمراء الذين كانوا

حتى كان والده فردريك قد أغمض عينيه إلى الأبد ، إثر أصابته بالذئبة التي اجتاحت المدينة ولم تمنعه أعوامه الأربعة الأربعون على المقايضة ، مخلفاً وراءه أسرته - المكونة من زوجته وأولاده السبعة يصغرهم جميعاً ريتشارد ويكبرهم البرت الذي بلغ الرابعة عشرة من عمره - في مهبط الريح بلامعين .

وكان فردريك فاجنر مرهف الحس يعشق المسرح ويرتدد عليه في رفقة صديق فنان يعمل بالتصوير والتمثيل معاً هو « لودفيج جيري » خلال اثني عشر عاماً متتالية ، وكان صديقاً حميماً يتصرف في منزل صديقه تصرف رب الدار ، ويعشقه الأولاد الصغار حين يشاركونهم اللعب فيشيع بينهم - وهو الممثل الموهوب - جواً من المرح المحبب إليهم .

ولتلت الصديق لودفيج جيري في أسي إلى أبناء صديقه الفقير بعد رحيله وإلى أهمهم المكثورة السمات « يوهانا روزين بيتر » . وفي لحظة من لحظات الوفاء الإنساني الصادق قرر أن يربط مصيره بمصيرهم ، ولم تمض سوى شهور ثمانية حتى أصبح لودفيج جيري زوجاً ليوهانا أباً لصغارها الثمانية .

ولم يكد ريتشارد يشب عن الطوق حتى التصق بلودفيج ، يرافقه أينما حلّ ويناديه بقوله « إبنه » ، وهو ما أثار الظنون حول نسبته وأطلق حوله الشائعات . ليكون ريتشارد ابن أبيه فاجنر الذي حمل اسمه في شهادة الميلاد أم ابن صديق الأسرة الذي أصبح زوجاً لأمه بعد مولده بأكثر من عام ؟ وقد استحال القطع برأي في هذه المسألة ، وبقيت مسجوبة معلقة على طقولة ريتشارد دون أمل في أن تنبسط . وكيف لنا أن نتبين حقيقة نسب ذلك الصبي وليس في ملامحه ما يوحي بشبه بوالديه ، غير أن الصفات والمواهب ليست مما يرثه الأبناء عن الآباء دائماً . والغريب أن ريتشارد فاجنر قد نسب نفسه إلى لودفيج

يتكلمون رؤوسهم ، ويبدو مشهد الموت غربياً
مفرغاً في عيني الصبي .

وهكذا فقد والده الثاني وهو في الثامنة من
عمره . وهو ان لم يذكر شيئاً من والده
الحقيقي فريدريك فاجنر ، إلا أنه أحب والده
جيسر من كل قلبه ولازمه احساس برارة
فراقه حتى أنه وصفه في رسالة الى أخته
سيسيل بعد خمسين عاماً من وفاته بأنه
« مثل أعلى للتضحية بالنفس من أجل هدف
نبيل » .

وكان من الطبيعي ان يتخذ ريتشارد من
جيسر أباً له تقديرًا واعترافاً بجميله ، ولو ان
شهادة الميلاد التي كان يحملها ريتشارد فاجنر
قد اتفقت من السج ، ذلك ان جيسر مات
غارقاً في الديون ، ولو كان اسم جيسر مكان
اسم فاجنر في شهادة ميلاده لصادف متاعب
جمّة في صباه .

(٢)

تفتح الفنان

عاش ريتشارد في كواليس المسرح هالاً
خيالياً ساحراً . اجتلبته مناظر الديكور ،
وفخامة ملابس الممثلين ، وجمال الأقمشة
الرائقة ، وبريق الجواهر والحلى . وادرك
تأثير الحركة على المسرح ، وقيمة الكلمة
الشاعرية بين شفتي الممثل ، ولم تفته جاذبية
الألوان والأضواء . وكان تأثير هذا كله كالسحر
في نفس الصبي ، فانزوى في بشته ليخلق
مسرحاً كاملاً من الكرتون يحرك فيه العرائس
والدمى ويجري على السنتها الحوار . وهكذا
استطاع حب المسرح ان يخلق من ريتشارد
فاجنر وهو في الثالثة عشرة من عمره مؤلفاً
ومخرجاً مسرحياً في الرقعة نفسه .

ولم تكن إقامة فاجنر لمسرح العرائس الجاه

يتقربونه بالرجاء والإلحاح لشهرته التي ذاعت
حين صور ملك بافاريا وملكة ساكسونيا .

لم يظهر فاجنر مع ذلك موهبة تميزه عن
زملائه وقتئذ، ولم تجتذبه خشبة المسرح ، غير
انه أبدى ولماً بالحيوانات وخاصة الكلاب ،
انتقى من بينها رفيقاً يؤثره بوده وحنائه .
وسقط قلبه ذات مرة في الماء فلقط بنفسه
وراه لينقذه ، وشاركته أخته سيسيل
الصغيرة في تلك المغامرة . وظل ريتشارد على
وفائه للحيوانات حتى لنراه يقبل الجياد المنهكة
حينما تمضي به في رحلة طويلة ، ونشهد روعة
هذا الوفاء المتبادل يوم نرى كلبين يشيعان
جثمانه الى مقره الأخير ويقفان فوق مقبرته
في أسي مذهل .

اجهد جيسر نفسه بشأن مستقبل ريتشارد،
وكم تمنى له ان يصبح مصوراً مثله لولا عروفه
الدائم من هذا الفن ، مؤثراً عليه السيرك يقلد
فناييه ويتسلق الأشجار واسطح الدور في
شجاعة وتهور لم يحول بين كواليس المسرح ،
يتابع كل ما يجري في اهتمام بالغ ، ويعيث
بأصابع البيانو كلما مر به . وذات ليلة أوى
جيسر الى فراشه مريضاً فأخذت يوهانا ابنتها
الى الغرفة التي يتبع بها البيانو القديم ،
وألجسته اليه قائلة : « اسمعنا ما تعلمت
فسيخفف هذا من آلام والدك » ، وأطاع
ريتشارد وبدأ يعزف بعض الحان تعلمها ،
وانصت جيسر في اهتمام ثم همس في اذن
زوجته : « ألا ترين ان ابنك ذو موهبة
موسيقية ! » ثم أغفى فراضياً فقد اكتشف موهبة
ريتشارد الحقيقية . وفي الصباح أدركه الموت
وهو في الواحد والأربعين من عمره ، أي أصغر
من صديقه فريدريك فاجنر يوم وفاته بثلاثة
اعوام . ووقف ريتشارد مذهولاً وقد شهد
والده جيسر يموت مرات عديدة على المسرح
— وهو يمثل دور عطيل — ثم ينهض ليحیی
المشاهدين ، اما اليوم فانه يراه صامتاً خامداً
العينين ، ويلمح امة تبكي الى جانبه واخوته

الحائنه الموسيقية ويتولى اخراجه كذلك .
وبنت له الاوبرا على انهاء الفن النموذجي
المتكامل لانها تجمع بين الموسيقى والشعر
والدراما . وبدأ يكتب اعمالا اوبرالية محاولا
ان يبلغ الكمال في نصها الشعري والموسيقى ،
وان يوائم بين اللفظ والصوت ، وهو ما برع
فيه بعد سنوات قليلة وبرّ به جميع الاعمال
الاوبرالية على اطلاقها .

ومالبث فاجنر ان ضاق بالتردد على
مدرسة نيكولاى الموسيقية في ليبزج ، ووجد
ان بقاؤه في المدرسة مضيقا لوقتته الذي شاء
ان يخصصه كله للموسيقى ، غير ان الحظ
ساق الى احد اساتذة الموسيقى وهو بيودور
فينليج لينظن الى موهبته فأغراه بالتردد على
مدرسة « التومانا » و«مضى به عنابة خاصة ،
ولقنه المعلومات النظرية الضرورية التي
يستطيع بها ان يشق طريقه الفنى . ولم تك
تمضى شهور ستة على تردد فاجنر على مدرسة
التومانا حتى اكتشف فينليج انه قد لقن
تلميذه كل ما كان يوسعه ان يلقنه اياه من
المعارف الموسيقية الأساسية ، ولم ير ضرورة
لان يستمر فاجنر في المدرسة خاصة بعد ان
كتب مجموعة من « الصوناتا » رضى عنها
استاذة وقدم بعضها في قاعة « جيفالند هاوس »
وفي مسرح ليبزج .

انطلق فاجنر وراء دراساته الموسيقية بعيدا
عن فصول المدارس ، فدرس الفيويلنه على
يدى روبرت سييب عازف الفيويلنه الاول في فرقة
« جيفالند هاوس » ودرس البيانو على يدى
فريدريك فييك معلم روبرت شومان ،
واصبحت اوبرات فييبس وموسيات عالمه
ودنيا خيالاته ، واستغرق في قراءة كتابه
« التأليف الموسيقي » الذى وضعه « لوجيبه »
محاولا ان يصوغ الجاته الجديدة على هديه .

وقد اثلرت الانتفاضة السياسية التي
حدثت في ليبزج في ٢ سبتمبر ١٨٤٠ حماسة
فاجنر وعطفه على المصلين في الأرض ، فمال

منه الى دنيا العرائس وعالم الطفولة والخيالات
الساذجة ، وانما كانت تعبيرا - في حدود
امكانياته - عن ولعه الدفين بالمسرح .
بالمسرح الكبير . . بشخصياته الحقيقية وأبطاله
الآدميين . وقد فكر اول ما فكر في ان يكتب
مسرحية للعرائس ، غير انه لم يتمها . ولقد
صادف تجربة حب عابرة في مراهقته مع
« ايجيليا هوفمان » دفعتة الى ان يحاول
الكتابة للمسرح .

وكان من الطبيعي لماشق المسرح ان يمشق
الشعر الذى يكتب به النص المسرحي في
المسرحيات الكبرى آنذاك ، فاخذ ينهل من
شكسبير وجوته وهوفمان . وبفصل هؤلاء
العمالقة الثلاثة اصبح فاجنر شاعرا مسرحيا ،
فكتب مسرحية « ليلاند » التي اكتبها من
مسرحيتى شكسبير « الملك لير » و « هاملت » .

ثم عرف فاجنر في عامه الخامس عشر
موسيقى بيتهوفن فنبض قلبه كما نبض عند
سماعه شعر شكسبير ، وازداد تردده على
صالة الموسيقى « جيفالند هاوس » منصتا الى
اوركسترا المدينة واهتزت مشاعره « لافتتاحية
ايجمونت » ، وكشفت له موسيقى بيتهوفن
من قوة تعبير الموسيقى وقدرتها على بصث
الحياة المتدفقة في الدراما .

التقت هوايات فاجنر الثلاث : « المسرح
والشعر والموسيقى » ، وأحس انه وجد طريقه
منذ اكتشف تلك الرغبة الدافقة في أن يصبح
موسيقيًا . ولما كانت الرومانسية « الابتداعية »
سائدة في ألمانيا فقد سميت الى نفس فاجنر
احلام الرومانسيين وخيالاتهم وتصورهم لعمل
فنى متكامل يحرك الفكر ويشبع الحواس
معاً .

لم يضح فاجنر اذن بالمسرح والشعر من
اجل الموسيقى بل استقر في يقينه ان يخلق منها
عملا واحدا يكتب هو نصه الشعري ويضع

منتدى فنياً عرف فيه حب الموسيقى والمرح وتقديس الفن والعلم بفضل والده كارل فريدريك فاغنر العاشق للفن ، وجير الفنان المبدع ، والمم ادولف العالم الذى زوّد ابن أخيه بما يؤهله لكي يكون مؤلف أعمال خالدة . وتطلب تأثير بيت فاغنر بوجه الفن على تأثير البيئة الخارجية المليئة بالانحرافات .

(٢)

انفعالات القلب

أظهر فاغنر منذ طفولته ميلاً ملحوظاً الى النساء ، ولعل التصيب الضئيل الذى منحته إياه أمه من الحنان لم البحث الدائم عن صدر حان هو الذى دفعه الى الارتكاز فى احضان أخواته البنات وهو صغير . وكان البحث عن الحنان فى أخواته مشوباً بأحاسيس غريبة ، فقد كان ريتشارد شديد الإعجاب بأخواته والكف بهن وكأنهن فتيات غريبات ، كما كان قلبه يخفق فى عنف حين يلمس ثيابهن . وقد هام وهو فى الثالثة عشرة من عمره كما أسلفت بفتاة تدعى « أميليا هوفمان » غير أنها لم تكن الا بداية على طريق طويل ، اذ أعجب بعدها بالمشكلة « فلهمينا شرويدر دى فريانت » فأسرع يكتب لها خطاباً يعلن فيه أنها ملأت حياته بهجة ، وترك لها الخطاب فى فندقه ، وعاد الى بيته مثقل القلب بانفعال خفيف . ثم أصبحت « ليادافيد » - ابنة الخامسة عشر ربيعاً وصديقة اخته لوزي - أمل حياته ، حتى أنه ذاق عذاب الدنيا كله حين عرف بنياً خطبتها . وهكذا أخذ اسم ملهبة فاغنر وحبيته يتغير مع الزمن على ذقات وقع السعادة ، حتى عرف فى السابعة عشرة من عمره « چيني » ابنة الكونت باتيشتا وصديقة اخته . وكان قد رأى اختها أوجستا معها خلال نزوله هو واخوته ضيفين على ابنتى الكونت باتيشتا فى قصره القريب من « براج »

الى صف الثوريين . وفى العشرين من عمره تأثر فاغنر بامانة البولنديين المنتشرين فى أنحاء أوروبا بلا ماوى ، والهاربين أمام الزحف الروسى ، فالف افتتاحية « بولونيا » .

غير أن انفعاله فى العمل السياسى قد حرك بعض الجوانب اللميمة فى شخصيته ، ونمى فى نفسه جنوناً بالمعظمة ، فاخذ يتصدى للآخرين ألبالاً لتفوقه فى كل مجال . وشارك الطلبة الشراب والمناقشة وسهر على موائد اللعب ، واستهواه العراك حتى أنه تحدى خمسة من أمتى الطلبة وأشدهم للاقتات فى مبارزة دون أن يلم بقواعدها . غير أن المبارزة لم تتم حيث هجر اثنان منهم جمعية ساكسونيا التى ينتمون اليها ، وأصيب اثنان آخرون بجراح فى معركة ، واحتجزت الشرطة خامسهم بعد إفراطه فى الشراب ذات ليلة . وتعرف فاغنر الى قوم أسوأ من هؤلاء يشاركونهم اللعب بعد أن وقع أسير موائد القمار ، ثم مضى يتردد على أخطر المقامرين وأحطهم فى الأحياء المشبوهة بلبنزج ، وقامر يوماً بمعاش أمه كله ، وليلتها جرى خياله الى مصيره البشع ومصير أسرته وامتنع الا يصود الى الدار ابداً والى باخر مافى جيبه قيل أن يقوم ويمضى . غير أنه رجع ، ولم يكذ يسترد معاش أمه حتى عاد الى بيته وقد فقد العزم على الا يعود للمقامرة ابداً ولم يعد ، فقد كان من ذوى العزيمة الماضية .

انتهت فترة الانحرافات المراهقة سريعاً فى حياة فاغنر ، وعادت هواياته الفنية تشده من جديد ، وقرر أن يحترف الموسيقى يبحث فيها عن معاشه ، عن مستقبله ومجده وطموحه . ووقف همه ادولف فاغنر ، الأديب الفيلسوف والعالم المؤلف المسرحى و مترجم العديد من المسرحيات الاخرى فى اللاابينية ، من ورائه يشد أزره ويشجعه .

على هذه الصورة كان البيت الذى ولد ودرج فيه ريتشارد فاغنر حتى بلغ أشده ،

قائلاً : « الحب وحده هو الذي يمنح الإنسان السعادة خلال الفرح أو وسط الآلام » . كما كتب الى ابنة اخته يوهانا يوماً قائلاً : « لست في حاجة الا الى شيء واحد هو الحب . لاشيء يجعلني ارضى عن الوجود سوى احسامي بأنني محبوب » . وكتب مرة لصديقه فراتز ليست يقول : « لم احس قط بمثل هذا الانسجام الداخلي الذي احسه اليوم امام البناء الموسيقي لقصيدتي ، ولم اعد احس حاجة الا الى انسان بجانبني يحفرني حتى تنفجر العالى الموسيقية العالية الرقيقة في دوحى » .

كل هذا يكشف لنا عن ايمان فاجنر نفسه بالا غنى لحياته من عاطفة الحب وبجانبه الدائمة الى حنان امرأة تلمه . وهو حين ينشد الحب لا ينشد الا تلك الحالة النفسية التي يخلقها والتي تميزه بدورها على الضيق والابداغ . واستمر فاجنر في تطوير اسلوب غزله واكتسب من غرامياته المتكررة خبرات تهذب اسلوبه في المشق مستفيداً من براعته المعروفة في « التمثيل » ومن روعة « القائه » وحديثه ، فقد كان قديراً في القائه للشعر ، يترك في قلوب مستمعيه الرأ اقوى من أثر الكلمات نفسها ، تميزه في ذلك شخصية قوية طافية .

ولم يكن طريق فاجنر الى مسرح فيرلبورج سهلاً مميداً ، ولم تقبله ادارة هذه التكمية الفنية الا بضمن امه واخته روزالينا واكثر اخوته البير . ولم يقتصر العقد الذي وقعه على تكليفه بقيادة الكوروس بل ينص صراحة على ان : « ينحصر عمل ريتشارد فاجنر بصفة اساسية في تعليم افراد الكوروس ، غير ان عليه عند الضرورة وتحت مسئولية كفيله ان يؤدي الادوار الصامتة والناطقة التي يطلب اليه اداؤها على المسرح ، في الاستعراضات والترانجيديات ومشاهد الباليه ، وان الصبيان او التخاذل بعرشاته للعقاب ونفق لائحة المسرح . وعلى ضامنيه ان يدفعوا الغرامات التي قد تمتنق في مرجه كله . ان على فاجنر

وتردد لفظات ايهما يجب ، ولكن قلبه اختار جيتي الفاتنة المرحلة . وكانت محاولة غزل صلدتها في سخرية اثار كبريله فتسامل رغم هيامه بها : « من تكون جيتي هذه ؟ » لم اتنع نفسه بأنها غير جذيرة به . والحق ان هذه الحادثة التي لم تتعد حيث المراهقين ، قد هزت وجدانه وتركت بصماتها على حياته ، اذ تعلم منها الا يستسلم للفشل وأن يسخر بالصعاب . . . وأن الدنيا تنفس بالفتيات ، فليمنح اذن ان مغامرة جديدة .

وتعلم كذلك ان يسخر بالصعاب وان يكون اكثر جرأة وطموحاً في امانيه ، شانه في ذلك شان الرجال العنيدبين الذين يطوون نفوسهم على الكبرياء ، تزيدهم جراح عزهم تمسكا وتعظيماً لأنفسهم ، وتجاهل الناس لهم ايماناً بصعوبة دفينتهم فيهم يشحذونها في صبر واصرار على الانتقام لأنفسهم وعلى ان يفرضوا وجودهم على الآخرين .

غير ان نفس الفنان لا تنتقل من تجربة الى تجربة دون تحريك طاقته الابداعية ، ومن لم مكف فاجنر - رغم اعتزاه نسيان جيتي - على تأليف اوبرا « الزفاف » محاولاً ان يشق طريقه وسط الصعاب الى النجاح ، ولكنه مزقها حين رأت اخته فيها عملاً مربحاً فاسياً ، وبدا يكتب اوبرا جديدة هي « الجنيتات » مغزلاً فيها مأساة حبه لابنة براج . وهكذا سخر فاجنر ايضاً بالفشل الفني وانساق في تأليف اوبرا جديدة .

وهنا ينبغي ان نكتشف حقيقة هامة هي ارتباط مواهب فاجنر الفنية بمواقفه وتسرب شوائبه الى جوهر اعماله الفنية . ان ابتسامة امرأة تحرك مواهبه كما تحريك أحاسيسه ، فقد كان في حاجة الى ان يشق حتى يبدع . انه ليعلمد علينا ان تكشف من حقيقة تكوينه وعن ابداهه الفني كله الا اذا خضنا اليه من خلال حياته الماطفية ، واله ليعترف في صراحة

من قبل وعرض عليه مسكناً يصبحه إليه في التو . وفي اللحظة التي تخطيا فيها عتبة الدار انحصر الباب عن فتاة جميلة رشيدة في الخامسة والعشرين من عمرها لا تبسو في سلوكها أدنى لفظة مسرحية أو افتعال . وقال الصديق مازحاً : « أقدم لك الآنسة ميتا بلاتن الممثلة في مسرحنا . . وهذا هو الجيتنيد ريتشارد فاغنر المدير الموسيقي الجديد الواعد من ليزر ، إلا سمعت له بمعاينة الحجرة الخالية ، أتى لعلى ثقة في أنه سيكون لك نعم الجار » . وتفقد الثلاثة الحجرة واهتزت أعناق فاغنر وهو يصالح الفتاة الرعينة المتحفظة الهادئة . ولم تمض ربع ساعة حتى استأجر فاغنر الغرفة ووقع عقده مع فرقة ماجدبورج المسرحية المتجولة ، وربط بها مصيره لمدة سنوات .

وفي مدينة فيرزيبورج قاد فاغنر أوبرا لأول مرة في حياته هي أوبرا « دون جوان » لوتسارت ، وما لبث أن تملك أسرار المهنة واكتسب احترام أفراد الفرقة . ورغم أن يشمان لم يكن يؤدي راتبه إليه ، إلا أن هذا الأمر المؤسف لم يؤثر على ارتباط فاغنر بالفرقة . لقد دفعه شغفه لمهنته إلى احتمال الكثير ، وداوت عجلة الحياة في مدينة فيرزيبورج وتفاقت المشاكل الحادة والمصادمات المنيعة ، وقدم فاغنر أوبرات جديدة أقرب إلى الدوق الحديث ، وتحمس له الجمهور .

وبذل فاغنر جهوداً خارقة كي ينأى بالفرقة عن الرثابة التي تضعف من أقبال المشاهدين ، كما أضاف أزياء أخرى إلى الأزياء الضالفة إياهما مثل « روميو وجولييت » لبلييني ، وأوبرا « زامبا » لهيرولد ، وأوبرا « العابد واليهودية » لمارش ، وأوبرا « حلاق أشبيلية » غير أن سوء إدارة يشمان أفسد كل شيء .

فقضى فاغنر اجازة الصيف في رحلة استبداله حبه القديم خلالها إلى « نراج » ، ثم قضت تيليتنشت وكارلسباد ونورنبرج حيث تسكن

أن يكرس جميع جهوده لإدارة المسرح وأن يقدم جميع الأعمال التي تطالب إليه ، وبعد أن يؤدي جميع مهامه هذه بدقة وأمانة يمنح راتباً شهرياً قدره عشرة فلورينات .

قبل فاغنر العمل في مسرح هذه المدينة الصغيرة على الرغم من تفاهة الرب وضخامة المسئولية فقد كان هذا بداية الطريق ، وأقبل على مهنته الجديدة بتعلمها في شغف ، وسرعان ما اكتسب تقدير الإدارة وحب المحيطين به . وبعد أن قاد عدة أوبرات أدخلت أمواجه العثرون لتجذبه نحو الموسيقى الخفيفة ونحو نزوات ماهرة ، وبعد العناق الحار الذي تبادلته مع تريز ونجلان مغنية السوبرانو التي كان يلقتها أصول الفناء في غرفتها ، يعرف دفء الحب مع فريدريكا الحوراء الإيطالية اللامع ، حتى وضع اللقاء العاصف بينه وبين خطيئها حداً لهذه المغامرة . وتناديه أحاسيس الفنان فيكمل أوبرا « العجنيات » خلال النصف الثاني من عام ١٨٣٣ الذي قضاه في مدينة فيرزيبورج ، وهي أوبرا استقى مادتها القصصية من المؤلف « جوتسي » واستلهم موسيقاها من الحان لا يخطيء السمع أصحابها الحقيقيين ، وخاصة فيبير ومارش ، غير أن الموسيقى في مجموعها كشفت عن شخصية متماسكة وعن الهام أصيل ، كما أكد النص القصصي موهبة ومستقبل هذا الشاب الذي تنجلي خصوصية خياله في الضائفة . ونجحت أخته روزالينا في اقتناع مدير مسرح ليپزج بتقديم الأوبرا للجمهور ، وبات موفها قريباً لولا صعوبات اعترضت التنفيذ فاصيب فاغنر بخيبة أمل ورحل من ليپزج في رحلة إلى تيليتنشت وبراغ . ثم ودع طيش الشباب فجأة وذهب إلى مدينة لوشات ليكمل مديراً موسيقياً بمسرحها الشهير وعمره إحدى وعشرون سنة . ولكن صدافته برييسه هنريش أدولف ينتجنا الضعيف المتكبر على التراب زنت له الزحيل قبل أن يتسلم مهله فاخترق المآذير محتجاً بمشاكل أسرته واخفاقه في المؤثر على مسكن ، وما لبث أن تقدم إليه ممثل كان قد تعرفوا إليه

ليندس في سريها يتمرغ في السعادة بين أحضانها . ومن المؤسف أن يكون له منافس في حب ميना ، فلم تكن ميना من البلاءة بأن تضحي بعشيقها الثرى من أجل هذا الموسيقى الشرير ، ولكن كبرياء فاجنر دفعته إلى رفض الهزيمة .

حقاً أن الزواج كثيراً ما يضر بمواهب الفنان ، ولكن ما دامت ميना تحبّه فليتزوجها ليحقق الانتصار على الخصم . ولا تتردد ميना في الاختيار بين الزواج والعشق فتقبل الزواج من فاجنر . ولما كان قانون برومسيا آنذاك يحرم الزواج من رجل لم يبلغ سن الرابعة والعشرين ، ولما كان فاجنر ما يزال في الثالثة والعشرين ، فقد اضطر إلى الكذب ، فالفرصة لا تحتمل التأجيل . ولو أن ميना بدت في الثالثة والعشرين إلا أنها في الواقع كانت في السابعة والعشرين وكانت أمّاً لطفلة غير شرعية منذ عشر سنوات تدعى «ناتاليا» ادعت أنها اختها . وقبل أن يتم الزواج بلحظات شهد المصورون شجاراً حاداً بين فاجنر وميना أحسوا منه أنهما سيمتدحان إلى الأبد ، وأن هذا الزواج لن يتم بينهما على أية صورة ، غير أن ظهور القس أماد الهدوء إلى المكان ، وجرّت مراسم الزواج وسط أفراد فرقة مسرح «كونيجزبورج» المتفرجين إلى الوقار . وهكذا قيد فاجنر نفسه يوم ٢٤ نوفمبر ١٨٣٦ بهذا القيد الحديدي الغريب الذي يحمل اسم «كروستيان ولهغينا بلانز» . ولا جدال في أن ميना كانت على نصيب كبير من الرشاقة واللباقة والعذوبة ، ولكنها كانت عاطلة من الواهب ، خاملة نافهة فكرياً ، وعاطلة على خلاف فاجنر تماماً ، بل أنها كانت نقيضاً لفاجنر لا تلتقي معه في شيء من الجول أو الاتجاهات أو الأفكار ، وأغلب الظن أن زواج فاجنر لم يكن وليد الحب ولا الإعجاب ، بل وليد خليط غريب من الرغبة الشهوانية ، ومن الرغبة في الانتصار ، ومن الهروب من الوحدة ، ومن الحاجة الدائمة إلى من يدلكه ويروعه ويحرك فيه قوى الإبداع .

ومع ذلك كانت ميना شجاعة في مسامات الشدة ، وما أكثرها في حياة موسيقى جائل

اخته كلارا مع زوجها فلغرام . وخلال طوافه العابر أسره جمال مدينة بايروت الفريد ، وبقيت صورتها خبيثة في أعماقه خمسة وثلاثين عاماً ثم أوردت إلى ذاكرته حين فكر في بناء مسرحه الخاص . عاد فاجنر بعد هذه الرحلة إلى عمل الفرقة الريب ، وقدمتني ماجديبورج حفلة خاصة للأمير «ولهلم» عزفت له خلالها جيسوندا من موسيقى سيود . ولم يكتف الأمير بأن يستلم من اسم قائد الأوركسترا ، غير واه بالآقدار ، وبأنه سوف يعود بعد أربعين عاماً وهو امبراطور بروسيا ليصبح ضيف الشرف في العرض الأول لأوبرا «خاتم النييلونج» الذي يقدمه هذا القائد نفسه ريتشارد فاجنر .

استكمل فاجنر أوبراهه الثانية «تعريم الحب» التي استلهم مادتها القصصية من قصة لشكسبير بعنوان «دقة بدقة» ، وهي أوبرا جريئة الموضوع تنبض بالعاطفة وتكشف عن قدراته الخلاقة . وكان يتيمان كريماً معه فوافق على تخصيص آخر حفلين في الموسم لتقدمها ، غير أن أعدادها السوء المتسرع لم يؤد إلى نجاحها في الحفل الأول ، وتوقف العرض في الحفل الثاني اثر مشاحنة بين زوج الخنية وبين مغني التينور انتهت بمعركة شاملة بين أفراد الفرقة ، وخرج مدير المسرح إلى المشاهدين يملتهم في أسى الفناء العرض لصعوبات طرأت ، فيتفرق المتحمسون والدانئون الذين كانوا يشغلون الصفوف الخلفية المشغولة في قاعة المسرح . وتلوى فرقة يتيمان ويتفرق أعضاؤها ويرحل فاجنر مثقلاً بالديون إلى ليلزج ليعيش في تنف أمه وأخوته . ويكتب إلى روبرت شومان قائلاً : «أتمنى أن أراك قريباً في ليلزج» ، ويشهد الله مدى شغالي هنا .

كان فاجنر قد استعمل قلب جاريته في المسكن وزميلته في العمل المظلة الأولى بمسرح «ماجدبورج» ميना بلانز ، وكانت مغامرة موفقة ، فقد دأب على تسليق شرفتها ليلا

كلما انقطعت علاقتهما جميعهما ثانية صلح غريب . وحتى متعة الظفر بعش الزوجية لا تكتمل بل يشوهها الشجار العنيف المتجدد الذي لا يكاد يخمد حتى يشتمل من جديد بأحاسيس القيرة ومبارات العتاب . ولا تمضي ستة شهور على زواج فاجنر حتى تهرب زوجته ميئا من بيت الزوجية مع تاجر ثرى الى دوسدن ، ويهرع فاجنر في إثرها ، وتنفذ نقوده عند مدينة البينسج فيمسود الى كونيجزبورج ، ويتكالب عليه دالتو ماجدبورج القدماي ودأثوه الجدد ، فينتقل ثانية في إثر الهاربة الى دوسدن ، ويلين قلبه أمامها فيلتقيان في سعادة غامرة لا تلبث أن تبدد بظهور التاجر الثرى ثانية وهرب ميئا معه من جديد .

★ ★ ★

(٤)

پاريس كبة الفن

اشتهر فاجنر خلال الفترة الأولى من شبابه بأنه قائد اوركسترا باوع ، لكن أحدا لم يعر مؤلفاته الموسيقية اهتماما على حين أنه كان يؤمن إيمانا عميقا بعبقريته الموسيقية ، ويرى أنه يبذل حياته في عزف مقطوعات تافهة ، وبعد أن يئس من العثور على مسرح يفتح أبوابه أمام موسيقاه جرى فكره الى باريس ، كبة الفن الحانية التي أشاعوا عنها تشجيعها للناسئين من أصحاب المواهب الجديدة ، وأخذ يطم بالذهاب اليها وتقديم أوبراته فيها .

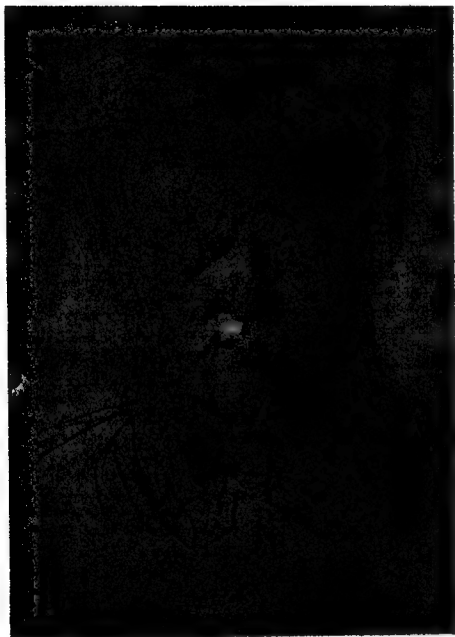
ويقع في يد فاجنر كتاب جديد : « ويتزى آخر الخطباء » ، ويخرجه الكتاب من مأساته القاسية وهو في الرابعة والعشرين من عمره ، فيجلس الى المنضدة ليضع تخطيطا ثريا لأوبراه التي كتبت له الخلود فيما بعد . وتنازع سنوات الترحال بهومها وأحزانها ، ويعبرو البلطيق الى مدينة ريجا — عاصمة جمهورية

يلتقط رزقه يوما بيوم . وقد شاركت فاجنر حياة زاخرة بالقلق والقسوة وشظف العيش ، وانتقلت معه من بلد الى بلد ومن مسكن الى آخر لا تكاد تسعد بأصدقاء جدد في مكان حتى تضرهم منتقلة الى مكان آخر . ولم تكن ميئا تجار بالشكوى حتى في أحلك الساعات سودا ، وكانت كلما هم فاجنر بالرحيل من بلدة تجمع حاجاتها وتخرجها وترقمها في يسر على منكبها القويين وتتقدم فاجنر وعلى ظهرها الأحمال الثقيلة ، كما كانت تشاركه العمل في كل مكان يدهسان اليه : يعمل هو قائد اوركسترا وتعمل هي ممثلة في نفس المسرح الذي يعمل به ، وهكذا انتقلا معا من « ماجدبورج » الى « فيرزبورج » ثم الى « ريجا » . وكان فاجنر خلال هذا التجوال الشاق ووسط العمل المرهق يرزح تحت أمباء الديون التراكم .

و ذات مساء مرشفت الفرقة إحدى الاوبرات كبريا لفاجنر فحققت ريجا كبريا ، وفي الصباح التالي تجمع الدالئون من جديد حوله . لقد كانت تجربة قاسية بل مأساة تتمتع فاجنر ويحاول الهرب منها في السنوات التالية ، وكانما كان يهرب من نفسه ومن مصيره .

غير أن فاجنر لا يهرب ضمنا ، أنه يواجه الحياة من جديد في صلاية وهناد وكفاح مستميت ، ويحيا حياة التنقل والأسفار الدائمة راكبا العربات التي تجرها الخيول ، أو السفن الشراعية في أسوأ الظروف الجوية ، هاربا وكأنه يطارد غيره ، لا يقابل الا الفشل وخيبة الأمل ، وتزيد ديونه ويكثر مطاردوه .

وفي رفقة هذه الإنسنة العاطلة من المواهب يأوى بين الحين والحين الى عزلة قصيرة يكتب فيها أوبرا جديدة . أنها علاقة غامضة بين الناسئين لم يخلق أحدهما الآخر ، ومع هذا فقد بقى كل منهما مشدودا الى زميله ، لا يستطيعان أن يتفقا ، ولا يحتملان أن ينفصلا



ميناء ييلو داخل روسيا وقد انقلعت أنفاسهم وسقطت الزوجة أمياه وأصبح الكلب مصلسر ضيق ومتاعب . وكان عليهما بعد ذلك أن يبحثا عن مركب ذى شراعين أعده لهما بعض الأصدقاء ليحملهما الى لندن . وأخيراً انطلق بهما المركب في جنح الليل فأمنا شر مطاردتهما من الدائنين .

ولم تكن رحلة السفينة سهلة ولا ممتعة، بل قاسية كريهة فقد ترصدتها العواصف والأنواء وكانت الأمواج عاتية تمزق السفينة هراً غير رقيق ، ولم تطلع الشمس وتهدأ العواصف إلا ساعات قليلة . وأسوأ ما في الأمر أن ملاحي السفينة اعتقدوا أن فاغنر وزوجته مصلسر شؤم . وما أكثر ما فكروا في أن يلقوا بهما الى اليم تخلصاً من تلك اللعنة التي تصاحبهما ، بل أن اللادين حين اضطروا الى انقشاف السفينة بضمة إياهم على شاطئ جزيرة صغيرة عزموا على أن يتركوا فاغنر وزوجته ويمضوا عنهما ، لولا أن ملاحاً أخذته الشفقة بهما فاتقن زملاؤه بتركهما يتمان الرحلة . وبقيت أحداث هذه الرحلة محفورة في ذهن فاغنر حتى بدا يكتب أوبرا « الهولندي الطائر » التي اقتبسها

من أسطورة اليهودي الثالثه تلفظه جميع الشواطئ فيقضي عمره في المحيط . ولعل معاناة فاغنر لهذه التجربة القاسية في بحر البلطيق هي التي جسدت له أسطورة « الهولندي الطائر في سفينة الأشباح » التي فراها من زمن بعيد . والواقع أن أحداث حياة فاغنر هي التي كانت تمده بمادة أوبراته ، كما كانت شخصيته هو بجوانبها المتعددة هي الشخصية الرئيسة في جميع أوبراته .

ويقضي فاغنر ثمانية أيام في لندن يشاهد الطرقات التي يفضل فيها قلبه روبرا عدة مرات ، ثم يستقل الزوجان لأول مرة في حياتهما سفينة تجارية تحملهما الى بولوني سيرمي حيث تطل أقدامهما أرض فرنسا التي عاشت في خيالهما حلمًا جميلًا من قبل .

لاضيا السوفيتية الآن - حيث يعمى عامين في تجربة مريرة أخرى مع مدير المسرح هناك ، وتكتسب نفسه من فساد عالم المسرح ، غير أن خطأً حاراً مبتلاً بدموع زوجته مينا يصل اليه منها وهي مريضة محطمة ، فيلين قلبه ويبحث في طلب هذه المرأة التي تسيطر عليه والتي يمسكها بخيط من بعيد ، أنها شيطانتها وخطيئته . وتعود اليه فيستقبلها في حسب ويعيشان سعيدين مع ابنتها نانايا ومع ذئب صغير يحل محل الكلب الغائب الذي لا تكتمل الأسرة في نظر فاغنر الا بوجوده. وينهى فاغنر خلال تلك الفترة الفصلين الأولين من أوبرا رينزي شعراً وموسيقى . لم تقبل صحابة قائلة من الأسى بوصول نيا وفاة اخته الكبرى روزالينا وهي في الخامسة والثلاثين من عمرها بعد زواجها بقليل . وتتولد الثورة في نفس فاغنر على تقديم الموسيقى الهزيلة التي تفضلها المسارح تحقيقاً للربح المأمون ، وينزل من العالم لكي يتم موسيقى « رينزي » ، وقد قرر أن يقطع صلته بالماضي وأن يعيش من أجل تحقيق أحلامه الكبرى ، وفيئاً فشيئاً يستقر في أعماقه قرار بالرحيل الى الغرب .

أخذ فاغنر يعد لرحلته سراً ، وبدأ باقناع مينا وبارسال نسخة من رينزي في ترجمة فرنسية ركيكة الى كاتب مسرحي وصاحب دار نشر موسيقية هو إيجين سكريب ، ورجاه أن يقدمها كذلك الى الموسيقي الفرنسي المعروف « مير بير » ، واتصل بخبيب اخته الصغرى سيسيل الذي كان ينوي أن يفتح مكتبة في باريس ، وعكف على تعلم الفرنسية . كذلك تحافى فاغنر أن يطلب جواز سفر روسيا لصعوبة استخراجه ، ولكي يبقى الأمر سراً فلا يتدخل دائئوه القدامى ، وفادر روسيا في عربة صديقه مولار مساء معرضاً نفسه وزوجته وكنيه الموت في منطقة الحدود التي تكثر فيها مراكز المراقبة وعصابات المهربين ، وفامر بعبور الهوة الصخرية التي تفصل بين روسيا وروسيا . . ووصل الثلاثة أخيراً الى

كتابته ، كما قام بالتوزيع الموسيقى لبعض
الألحان الشائعة لتفخيمها مجموعة من المنشدين .

وراسل فاجنر صحيفة مسالية في درسدن ،
ناصر في مقالاته بها برليوز وهاجم فرانز ليست
الذي قابله للمرة الأولى قبل ذلك بأيام في مكتب
شليسنجر فلم تتلاق أفكارهما ، فقد كان
ليست أسير فكرة المهارة الموسيقية الشائعة
وقتل ذلك على حين كان فاجنر أكثر عمقا في فهم
الموسيقى إلى حد دفعه إلى الثورة على هذا
الدوق الفني السائد .

وعاش فاجنر في باريس حياة العبيد بكنح
حتى لا يموت جوعا ، ومع ذلك لا يبلل له أجره
إلا كما تبلل المطايا السائلين ، وللاشت أحلامه

في أن يرى رينزي معروضة في أوبرا باريس ،
ولم يجد إلا أوقالا غشيلة يخصصها لكتابة
أوبراه التي لم يكد يتحيا حتى يموت بها إلى
مدير مسرح دوسلدن الملكي بعد أن خاب أمله
في باريس وراوده من جديد في وطنه . وفجأة
عين ليون بييه مديرا لأوبرا باريس خلفه
لديونشيل وبحث من نص أوبرا متواضع ،
فقدم له فاجنر مشروع أوبرا « الهولندي
الطائر » ، وأعجب بييه بالقصة ولكنه رأى
تكليف شاعر فرنسي هو « پول فوشيه » بكتابة
قصائدها ، كما عهد إلى بيير دينش بوضع
الحانها الموسيقية وسماها « سفينة الأشباح » ،
وعرض على فاجنر خمسمائة فرنك ثمنا
لحقوق التأليف . وقبل فاجنر تحت ضغط
الحاجة وبمذخبة الأمل وقضاء عدة أسابيع
في السجن لجزءه من تسديد بعض ديونه ، غير
أنه يصيح في تمرق : « ليغتلوا ما شساجوا
بسفينة الأشباح أما أوبرا الهولندي الطائر فانا
الذي سوف أكتبها » . وفملا نظم فاجنر
نصها الشعري في عشرة أيام ، ووضع الحانها
في سبعة أسابيع ، وبعت بكراسة الأوبرا يوم
٢٠ نوفمبر ١٨٤١ إلى هانز أوبرا برلين . ولم
تقبل باريس من مؤلفاته الموسيقية غير أربع
عشرة متتالية مكتوبة للكونرنت ذى الكباس !!

استقبل چياكومو مييرير فاجنر استقبالا
كريمًا في بيته ببولوني سمرير ، وزوده بتوصية
إلى مدير أوبرا باريس ، وخفقت آمال فاجنر
وانزوى في بيت ريفي كى يجد جزءا كبيرا من
أوبرا رينزي ليقدما إلى ديونشيل مدير
أوبرا باريس لمل أبواب الشهرة والمجد تفتح
أمامه . واتخذ فاجنر وزوجته مكانهما في مركبة
يوم ١٢ سبتمبر سنة ١٨٢٩ ووصلا إلى
باريس يوم ١٧ من الشهر نفسه ، وطافا عبر
الأزقة التربة حتى نزلا بالفندق المتواضع رقم
٣ شارع التويلري الذي كان بيتا لولبير منذ
مائتي عام ، والذي لا تطل نوافذ طابقه الرابع
إلا على السوق المتقبسة .

ورحّب مدير أوبرا باريس بفاجنر كما
تحسب لقائنه أنتينور چولى مدير مسرح
النفيسة ، غير أنه شقى بعد نفاذ نقوده وأدرك
صعوبة كسب العيش في باريس شأنها في ذلك
شأن أية مدينة أخرى . أن الكثيرين يعرفون
إلى امتناع المبكرة الفلدة ولكن أحدا لا يخرج
من جيبه مليما . ولولا معونة خطيب اخته
سيبيل الذي آمن معاشه بباريس لبط
فاجنر كارهة ، ومع هذا فقد كانت المعونة
غشيلة مما دفع فاجنر إلى الاقتراض بضمان
حلي زوجته ، ثم إلى بيع هدايا الزواج ثم
مجوهرات مينا ، وأخيرا مجموعة ألوانها
المسرحية . واضطرا إلى تجنب المطاعم إلى
محال بيع الحجة المتواضعة ، ثم إلى أعداد
وجبات هزيلة في حجرة الفندق ، بل نما ليالي
على الطوي .

هكذا لم تفتح مدينة الأحلام ذراعها لفاجنر
ولم يستقبله فيها إلا البؤس والوحدة ، بل لقد
تصيده « شليسنجر » ، ذلك الناشر الجشع
الذي هرق كيف يستغل حاجته فكلفه بأعمال
تعد مهينة لفنان تقيض نفسه بالطموح
والكبرياء . ولم يملك فاجنر غير الرضوخ وال
مات هو ومينا جوعا . وأصبح عمل فاجنر في
باريس هو نسخ الكراسات الموسيقية لجمال

التدريبات ، محتملا الصعاب مكتفيا بالوجبات الهزيلة الى أن حل مساء ٢٠ أكتوبر ١٨٤٢ . وهي الليلة الأولى لعرض أوبرا « رينزي » على المسرح الملكي ، فعرّض التمرق والقلق والشك خلال سماعات العزف الأربع ، حتى رد اليه الجمهور طمانينته بالأعجاب والتصفيق المجوم .

وسط هذا الجمهور الصاخب كان هناك صبي شاحب نحيل لم يكمل عامة الثالث عشر يتنفس قلبه بالتفاعل هادئ عميق ، ما كاد يعود الى داره حتى هام فيما يشبه الحلم وقد ثبت أمامه طيف فاغنر وكأنه قدرد ومصريه . حاضره ومستقبله ، واعتزم الصبي أن يحيا في ظل فاغنر وأن يجند مستقبله لخدمة هذا العبقري . هكذا ولد صديق جديد لعاجنر اسمه **هانز فون بيلو** .

استقبلت درسدن أوبرا «الهولندي الطائر» بحماس كبير وان قل من حماسها لرينزي . فقد رأها الجمهور معتمة الألوان لا تزخر بالثياب المتعددة ولا بالواكب الرائعة ولا بآراء المشاهد وتنوع الشخصيات التي تترشح بها رينزي .

لم قدم فاغنر أوبرا الثالثة « تانهاوزر » مساء ١٩ أكتوبر سنة ١٨٤٥ فاستقبلت بالكثير من التقدير وبالقليل من الحماسة ، فقد كان الجمهور ينتظر شيئاً آخر غير ما رآه ، فلم يكن يتوقع أن يشاهد ممثلاً - مهما بلغت مبقريته - يستمر في الفناء لمدة خمس عشرة دقيقة متواصلة يسرد خلالها قصة طويلة وسط مشهد ممت ، يقف أمامه ممثل آخر خامل ، بحيث يتجهّد المشاهد على المسرح طيلة هذه الفترة بلا حركة أو حدث . وقد تهامس الناس بأن الممثلة الفنية السناخرة شرويدر - دوبريات قد صاوت فاغنر بقولها : « لانت يتينا عبقري ، غير انك تؤلف أشياء بلا معنى حتى ليصعب على الفئان أن يؤدبها » .

ومع ذلك فقد نجحت « تانهاوزر » بعد أن

على أن ماسى باريس قد صقلت فاغنر وزادته صلابة وقوة احتمال ، وكانت اقامته فيها رغم شظف العيش عظيمة النفع ، فقد عاش في رفقة مجموعة من الأصدقاء الأوفياء قاسموه فقره وآلامه حتى افروقت عيناه بالدموع يوم خروجه من باريس في ٧ أبريل ١٨٤٢ قاصداً درسدن في صحة زوجته التي كانت مثال الحب والأخلاص وأتفاني والاحتمال طول مدة اقامتها بباريس ، مغلفاً قلبه روبر الذي هجره بعد أن قسا في ترويضه يوماً . وحيث حاول أن يسترده يوم وجده في انتظاره بالباب بعد اسبوع من هروبه . كان يبدو وكأنه آدمى محزون عائب على سيده ، مصمم على ألا يعود . لهث فاغنر وهو يجري وراءه ويتأديه ، وأكثاب ساعاتها أمام هذا اللغز الحير وهو يرى صديقاً منحه كل نقته واختاره لنفسه صديقاً يهجره ساعة المحنة .

وإذا كانت مجموعة من الكتاب من أمثال بودلير ونيوفيل نجوييه ومن تخلصوا مؤلفاته الموسيقية قد نجحوا في عرض أوبرا «تانهاوزر» إلا أنها فشلت فشلاً ذريعاً رأى فيه فاغنر رفضاً له ولعبقريته فاكثابت نفسه ، وزاد أصراره على أن يحول نظره عن باريس . ولم تكد دار أوبرا درسدن تقبل عرضي أوبرا « رينزي » حتى قرر فاغنر مغادرة باريس التي تراكمت عليه الديون خلال اقامته بها ، والعودة الى ألمانيا من جديد .

(٥)

ومضة النجاح

عاد فاغنر الى درسدن بعد غيبة خمسة أعوام قضاهما بين ريجيا وباريس . ومضى يتأهب لإخراج « رينزي » على المسرح الملكي يتكسب الأصدقاء ويختار الفنانين ويشرف على

أدخل عليها فاجنر تعديلات رئيسية استجاب فيها إلى مواطن الجمهور المتماثل معه ، حتى رأى بعض المشاهدين أنها أروع من « رينزي » .

وإتسم الحظ بعد ذلك لفاجنر بوفاة كل من قائد أوركسترا البلاط والمدير الموسيقي للمسرح الملكي ، فأصبح فاجنر هو المرشح الوحيد لهذين المنصبين الشاكرين بوفاتهما ، ومع ذلك اعترض فاجنر مفضلاً حريته مع اضطراب وضعه الاقتصادي على أن يصبح موظفاً في خدمة ملك جليل . ولم تقنعه توسلات أرملة « فيبير » التي كانت تمنى أن يخلف زوجها في مكانه لكي يواصل تحقيق رسالته . ولكن المدير العام للمسرح الملكي استدعاه وقدم له مرسوماً ملكياً بتعيينه قائداً للأوركسترا الملكي بمرتب قدره ألفان وخمسمائة تالير ، وسار به دون انتظار موافقته ، وقدمه للأوركسترا فأذن فاجنر ، وسرمان ما أقبل على عمله بتفان وإخلاص ، وحين عاد الملك فريدريك أوجيست إلى ساكسونيا بعد رحلة طويلة في الخارج وجد فاجنر وقد أعاد له استقبالا رائعا في قصر « بيلينثر » الصيفي حيث قدم له الأوركسترا الملكي الخفية من كلمات فاجنر وموسيقاه اشترك في أدائها أربعمائة مغن وعازف داخل فناء القصر الملكي . وقد ضمن له هذا الجهد الجبار شكر الملك وتقدير لويتشتان مدير المسرح الملكي ورمانيته له بعد ذلك .

وأبقى فاجنر سبعة أعوام قائداً لأوركسترا ملك ساكسونيا كتب فيها للأوركسترا مجدا وشهرة أصبح بهما مضرب الأمثال . وإبتكر فاجنر نظرية خاصة في ترتيب أعضاء الأوركسترا وتعديل مواضع جلوسهم حتى يظهر تناسق أصوات الآلات العازفة . وقد ألزت نظريته هذه أعضاء الأوركسترا ولكنهم مالوا أن اقتنعوا بوجهة نظره . واكتسبت بعض المؤلفات التي عزفها الأوركسترا بقيادته شهرة كبيرة مثل مقطوعتي « دون جيوفاني »

لوتسارت و « إيفيجينيا » لجلوك ، والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن .

وفي يوم تاريخي آخر هو يوم ١٤ ديسمبر ١٨٤٤ أعاد فاجنر استقبالا رائعا لجنثمان « فيبير » ، الذي ظل مدفونا أكثر من ثمانية عشر عاماً في ثرى إنجلترا حتى أتى فاجنر فيلنل جهده لاعادته إلى ألمانيا .

ووقف على قبر فيبير الجديد قائلاً :

« لم يحي موسيقى الماني آخر مثل حياتك . حقاً أن البريطانيون يقدروك والفرنسيين معجبون بك ، غير أن الألمان وحدهم هم الذين يستطيعون أن يحبوك ، فانت واحد منهم بل لانت يوم مشرق في حياتهم ، وقطرة ساخنة في دمائهم ، وجزء من قلوبهم . فلا لوم علينا أن نغنيا في أن يكون جثمانك أيضاً جزءاً من ثرى ألمانيا الغالي » .

ويتألق نجم فاجنر في يوم آخر مشهود ، يوم أحد الصف عام ١٨٤٦ حين قدم لأول مرة سيمفونية بيتهوفن التاسعة بدار أوبرا درسدن القديمة بعد أن نجحت مقالاته الجادة الحارة في تخفيف العداء الناشب ضد موسيقى بيتهوفن إلى حد أعمال هذه السيمفونية لعانية أعوام لم تعرف فيها مرة واحدة . وقدم فاجنر السيمفونية فأثار حماسة الجماهير وأعجابهم ، وأن هاجمه بعض النقاد لتقديمه موسيقى « ثورية » وهو موظف مسئول في خدمة الملك !

أحب فاجنر مثل شيا به الفض الشمس والدفء والمرايا والغابات ، واستشعر الرغبة الدائمة في أن ينطلق في حربة عسير الطبيعة الفسيحة . وهكذا ما يكاد يقبل الصيف حتى يهوج إلى بلدة هادنة يترنخ فيها في أحضان الطبيعة ويحيا مع أطباكه والحائه : قضى صيف عام ١٨٤٣ في كيبليتز يستمتع بقرارة أحد الكتب عن « الأساطير الألمانية » الذي جعله يشرد في عالم مليء بالأحلام والبطولات ، وأبقى صيف عام ١٨٤٤ قرب لوفشتر في

الانجليزية المولد الفرنسية الإقامة ، جاءت مع زميلها في الدراسة لثري فاغنر ولو للحظة عابرة ولتصبر له في خجل ورقة عن امجابسا الكبير ، وقد استطاع سحرها أن يمس قلب فاغنر فاضطربت أعماقه ونظر اليهما وهما راحطين وكانهما صديقان حميمان ، ولم يكن يعرف أنهما سوف يلعبان في حياته دوراً هاماً : ريتش كصديق ورفيق طريق ، وجيسى لوسو كمحبوبة تمثل عشاً من أمشاش حبه يخف إليها بعد عامين في بوردو بفرنسا في وله يهدد حياته الزوجية التي بدأت بخطوة متهورة ، وانقطعت إلى حماقة ، لم التامت في ريجا ، وازدادت تماسكا في باريس ، غير أنها لم تقم إلا على الود واعتياد العشرة وأن امتلات إياهما في السنوات الأخيرة بالسعادة . أما أخوة فاغنر وإبنائهم الذين كان يلتقي بهم منذ أمه فقد تفرقوا وأصبحوا أطباء في خياله منذ اختفت أمه في عامها السابع والسبعين .

وبعد أن أكمل فاغنر « لوهينجرين » اتجه إلى الدراسات النظرية والمسائل السياسية ، وقد فكر أول ما فكر في تنظيم مسرح قومي لمملكته ساكسونيا ، وأخذ يرسم ويخطط حتى جسد مشروعا تحقق فيما بعد في «بارويت» . ثم اجتذبت اسطورة « النيبيلونج » فكسر فاغنر وعواطفه نكتب في نهاية عام ١٨٤٨ قصيدة « موت سسيغفسريد » في صياغتين مختلفتين .

(٦)

الانفعالات الثورية :

نشبت ثورة باريس عام ١٨٤٨ ولترددت أصداؤها في أوروبا وانتقلت إلى درسدن . وكان من الطبيعي أن يقف فاغنر النشوي الفوضوي الشريفي صفوف البؤساء الثائرين . وبدأت الجفوة بين فاغنر ورجال البلاط ،

ضواحي درسدن في صحة زوجته مينا ووالدته وابنتي أخيه ألبرت ، وكان يحب كبراهما يوهانا التي أصبحت مغنية مرموقة . وفي ذلك الصيف وضع ألحان الفصلين الأول والثاني من أوبرا تانهاوزر .

ولم يقبل صيف عام ١٨٤٥ حتى كان قد أنهى الأوبرا كلها وبعث بها إلى مسرح درسدن ، وهناك أخرجت في ١٩ أكتوبر ١٨٤٥ . لم ارتحل إلى « مارينباد » يسترخي في صفحات كتاب عن « تاريخ الأدب الألماني » الذي تحدثت إحدى فقراته عن هانز ساكس وأساطين الفناء في نورنبرج ، وإذا بأوبرا « أساطين النساء » تولد في مخيلته ، وإذا به يبدأ في كتابتها على الفور . وقبل أن ينقضى أسبوعان تلح على خياله وهو في الحمام صورة « لوهينجرين » ، فيردي ليابه على عجل ويهرع إلى بيته ليبدأ في تسجيل أولي صفحاتها . والغريب أنه خط' آخر صفحاتها في اليوم نفسه من العام التالي بقرية جروس جروب القريبة من قصر « بلثدير » الملكي حيث يستقبل بعض الزوار من وقت لآخر .

وذاذ يوم يطرق بابه هانز فون بيلو ، ذلك الشاب الذي يبجله ويقدمه منذ أستمع إلى أوبرا « رينزي » فيرحب به إيماء ترحيب .

ما كان أكثر أصدقاء فاغنر وعشاق فنه ، غير أنه كان يظل عليهم في استعلاء . ومع ذلك فقد نبض قلبه بصداقة صميقة لشخصين هما فرانز ليست وأوجست رويسكل المشرف الموسيقى بالمرح الملكي الذي قادته أفكاره السياسية الثورية إلى السجن وأبعدته عن فاغنر طيلة ثلاثة عشر عاما .

وفي أحد أيام مارس زار فاغنر في فيينا - حيث كان قد ذهب إلى هناك ليقم في قصر ماركولوني بفريديشتاد - موسيقى شاب في الثامنة عشرة من عمره هو كارل ريتش وفي رفقته فتاة تفيض رقة وعدوية هي جيسى لوسو ،

بين يوم وليلة لواءاً سياسيين ، ووجوهاً
انفسهم في معركة بلا سلاح فانطلقوا نحو
مخازن الذخيرة ، وتصدى لهم الجيشون
بالرصاصة فسقط الكثير منهم صريعاً .

انتفض فاجنر لهذه الاخبار واضطرب
لمشهد جريح من رجال الشرطة ، ولكنه تخطى
التدريس وعاد الى بيته في جوف الليل . وفي
صباح ٤ مايو علم الناس أن الاسرة الملكية قد
ولست قراراً في الفجر واختبأت في قلعة
كونيجستين . ثم وقفت شبه هدنة ، ووقف
الشعب خلف التاديس واحتل دار البلدية ،
وجيش ساكسونيا واقف بلا حراك ، والجميع
يتمنى لو انضم الجيش الى الشعب حتى يكتب
للثورة النجاح . وهنا تقدم فاجنر امام الجميع
الى الجنود يحمل مئات المنشورات التي طبعها
بنفسه على مطبعة رويكل وكتب فيها « هلا
الضممتين اليانا لتقف معاً ضد الجيوش
الاجنبية ؟ » ووزع فاجنر المنشورات على
افراد الجيش واحداً واحداً بيده ، وكان قاب
المدنية ينضح بالجماهير صاحبة صاحبة
كانها في يوم عيد ، وعاد فاجنر الى بيته يفكر
في مسرحية جديدة عن « أخيل » وكانها الايام
العصيبة قد انتهت .

غير أن صباح يوم ٦ مايو ما كاد يشرق ،
حتى زحفت الجيوش البروسية التي استندت
بها الملك ، ولم يشأ فاجنر أن يفوته شيء من
روعة المشهد ، فصعد الى برج كنيسة
« كيرش » ، وعندما اطلق بعض الثوار
من اعلا البرج رصاصات ورد عليها الإعداء ،
خشى أحدهم على فاجنر فبغى وقتله ، فرد
عليه قائلاً : « لا تخف علي فانا لا أموت » .
وكتب الى « ميتا » قصاصة يطلب اليها .
بعث اليه بـ زجاجة نبيذ وبعض الطباخ ويلفها
بأنه قرر قضاء الليلة فوق البرج . وفي الصباح
توافد آلاف الناس من سكان أدلجيج ،
وارتفعت أعمدة دخان كثيف نحو السماء من
حريق أوى على دار الإوبرا القديمة التي عجز
فيها منذ شهر واحد سيمفونية يشهون

وطرد من الخدمة ، ومصادق ميشيل باكونين
الغوسوى الروسى الشهير الذي تسلل الى
دوربن متخفياً تحت اسم الدكتور شقارتز ،
وكان ساحر الحديث عاشقاً للموسيقى ، ومن
الألور عنه قوله : « فليكن العالم كله ولكن
لتبقى السيمفونية التاسعة خالدة » .

وينحى فاجنر قصيدة « موت سيجفريد »
جالباً ، وينتفض حسه المرفق ، ويخالو أن
يستعيد حريته الفنية فيؤلف مسرحية
« يسوع الناصري » يسلط فيها وجهه نظره
التي تجرد المسيح من كل مظاهر الألوهية
وعصوره في صورة المصلح الذي لا يفهمه
الاخرون ، يخاق بتضحيته مجتمعا جديداً .
ولكنه سرعان ما يدرك استحالة تقديمها
فيرجئها ، أو لعل الانفاس الثورية التي كانت
تتردد في صدور الناس بمقت دماء جديدة
تندفق في عروق فاجنر ولدفعه الى التخلي
عن التعبير من إيمانه بالحرية من خلال كتابات
فنية الى التعبير عنه بأعمال ثورية . لقيسد
امكن لصديقه رويكل أن يضمه الى صفوف
جماعة الوطنيين الديموقراطيين رغم بعده
عن السياسة وجهلها بنواياها ومبادئها الثورية .
كان بطوى صدره على روح متمردة وعلى إيمان
بمستقبل أفضل . لقد الهبته ثورة الجماهير
المتنفذة في اوروبا منطلقة من باريس الى
فيينا ثم الى ساكسونيا متأخرة بعض الوقت ،
وكتب فاجنر مقالاً حماسياً بعنوان « الثورة »
نادى فيه بالجراء اصلاحات عديدة وبضرورة
قيام نهضة ثقافية جديدة . ثم ما لبث أن رأى
في مشروعاته الفنية وآرائه عن خلق مسرح
جديد أفكاراً مسيانية فتخلى عنها والتصمم
بالجماهير .

وأعلن الملك فريدرىك اوجيست في ٣٠ أبريل
١٨٤٩ حل البرلمان وتعطيل الدستور ويدات
الحركة ضد الشعب الذي كان يتألف في غالبيته
من بعض آلاف من البرجسوازيين الفاضلين
التمردن الذين لا تجمعهم أهداف أو مبادئ
أو خطة محددة، تركوا أعمالهم اليومية واقتلبوا

« لاندو » على شاطئ بحيرة كونستانس مساء ٢٧ مايو ، وأسلم جواز سفره الى رجسـال الحدود وأمضى ليلة قلقة في فندقها الموضع . وفي الصباح أطلق زفرة ارتياح وهو يتسلم جواز السفر ويصعد فوق سفين بخاري يفادر به أرض ألمانيا مندفعاً به وسط مياه سويسرا حيث يستقبله شعاع الحرية ونسيمها العليل .

★★★

(٧)

في الثمن

واجه فاجنر في باريس ظروفاً أسوأ مما واجهه في المرة السابقة ، فقد اجتاحتها وباء الكوليرا يحصد إنبائها في غير شفقة ، وبسط فوقها ظلالاً من الكآبة والصمت المر ، ولم يكن يحمل في جيبه مدخرات تسمح له بتفشاء أسابيع في فنادق المدينة الفخمة ، وإنما توجه مباشرة الى أفقر أحياء المدينة فسكن حتى « نوتردام دي لوريت » في غرفة سطح كثيفة ، يزيد من كآبها أصوات الطبول التي لا تنقطع وهي ترافق مئات التواييت الى المقابر . وكانت الرجعية قد بدأت زحفها لتمزق شعار الثورة المنادية « بالحرية والاخاء والمساواة » ، واكتشف أن دار نشر « شليسنجر » ما تزال باقية على جشعها ، لا تقدم للمتعاونين معها غير اسحق الأعمال مقابل إعطـال الاجور . وتلقى صدمة قاسية حين استشعر أن باريس لم تكن الا رمزاً للوصولية وللتجارة البغيضة ، فانخذ قراره بمغادرتها ، ورحل منها يوم ٦ يوليـه ١٨٤٨ قاصداً زيورخ . وهناك وجد في بيت صديقه الكسندر ميلر مكاناً هادئاً عرف فيه الاستقرار الذي فقده ، ولقى فيه اصدقاءه الذين حرمهم ومعهم اصدقاء جدد ، ووضع تخطيطاً أولياً لكتابه « العمل الفني في المستقبل » وان لم يبدأ الا في فترة لاحقة .

علمت زوجته ميخائلاً وصوله الى زيورخ ، فذهبت اليه مصطحبة معها ابنتها التي غدت

التاسعة . وفي يوم ٨ مايو رحل فاجنر وزوجته وكلبه وبغضاه الى فلغرام - زوج اخته كلارا - بمدينة شيمينتز لم عاد ليشهد درسدن وقد تحولت الى اطلال ، ولم يعد أمام الثوار الا التراجع . وقد اقترح باكونين الفوضوى الروسى الهارب - الذي يحلم بعالم تسوده اخوة ساذجة قائمة على الفرائز الفطرية للانسان البدائي - نسف دار البلدية وقطع اشجار « مشى مكسيميليان » غير أن الثوار عارضوه في حدة وبدأوا تراجعهم . وركب فاجنر مع باكونين وأعضاء الحكومة الشعبية المؤقتة عربة الى فرايبيرج . وحين بسدأوا يتحركون الى شيمينتز استبدل فاجنر العربة باخرى أسرع . وما كاد باكونين يصل الى شيمينتز حتى امتقل الى وشاية اثارت حفيظة فاجنر ضد من خائنا باكونين . غير أن زوج اخته فلغرام نصحه بالتعقل فركب في الليل عربة فلغرام الى حيث التقى بصديقه فرانز ليست الذي سخر كل امكانياته لخدمة صديقه ، وكانت شرطة درسدن قد اصدرت أمراً بالقبض عليه لاشتراكه في حركة التمرد بالمدينة . واجتمع فاجنر بصديقه جناسـت مدير المسرح والدكتور سبيرت وتدارسوا الموقف ، ففرض الأخير أن ينتقل فاجنر الى مزرعة « ماجدالا » التي يديرها صديق له ريشا بعد له جواز سفر مزيّف يتخطى به الحدود متجها الى فرنسا .

أمضى فاجنر في مزرعة « ماجدالا » يومين واستقبل في اليوم الثالث زوجته ميخائـلـة التي جاءت تودعه فأغلقت له القول واهتمته بأنه سبب هذا البلاء كله لأنه انتزعمها من قصر « ملوكوليتس » الذي نزل به نابليون من قبل لم التي بها الى القلق والموز والحاجة ، ومع ذلك أبدت استعدادها للحاق به في باريس . وفي الصباح رحلت ميخائـلـة ومضى زوجها حاملاً جواز سفر الاستاذ كريستان ادولف الذي قبل أن يمنح فاجنر اسمه وجواز سفر كانت مدته قد انتهت دون أن يجدد . ووصل فاجنر بعد رحلة ثلاثة ايام الى

اصداقائه الثوار : روبكل وهينر وباكونين ، فضاقت نفسه وتمزقت روحه ، وكاشف چيسى برفيته في الهجرة والهروب من حاضره وماضيه باحثاً عن دنيا جديدة ، وينسدل جفنا چيسى وهى تسر اليه بانها لا تقوى على بعاذه . لقد تطور أمعابها الى حب ملهوف ، وهى ذى تمرض عليه أن يهربا ليميشا معاً في مكان بعيد . ويقضى العاشقان فترة يعرفان فيها مسعادة الحب ، وتزداد چيسى اقتناعاً بعدم جدوى استمرارها في الحياة مع زوجها الوقور الطيب التافه الكثير التغبين عن منزله . كما يزداد إيمان فاجنر بضرورة فصم علاقته بزوجته مينا العاطلة من كل المزايا . حتى اذا ذهب فاجنر في عمل عاجل الى باريس ونزل بفندق « فالوا » وجد خطاباً أحق من زوجته تتمجله فيه لتحقيق النجاح . وتثيره الصحاح فيكتب الى چيسى خطاباً يطنها فيه امتزاهه تطليق مينا ، فتفرح چيسى وتحببه بانها على استعدادا للتضحية من أجله بكل شيء ، والذهاب معه الى حيث يريد. ويقرر العاشقان الهرب معاً الى تركيا ، ويكتب فاجنر الى زوجته كلمات قصارا : « دأما يا مينا ايها الزوجة المسكينة ! » . فتشرها هذه الكلمات وتحيلها الى حيوان مفترس متاهب للانقضاض ، وتجمع حاجاتها للذهب حيث يقيم زوجها محاولة استرداده والدفاع عن حقوقها الزوجية . وكاشف چيسى من جانبها انها بكل شيء فتتعمد الامور وتتناقل اللبسنة النبا ويعرف به الزوج فيمنع چيسى من الرحيل ويقسم أن يثأر لكبرائه بالتوجه الى باريس وإطلاق الرصاص على فاجنر . ويشاء فاجنر أن يوفى على الزوج عناء هذه الرحلة فيأتي هو اليه مخترقاً فرنسا من شمالها الى جنوبها ، ليجد الزوج قد خلف المدينة مع زوجته بعد أن أرفغها على الرحيل معه ، وعوانته امها في ذلك . ولم يغت الزوج أن يقصد مركز الشرطة قبل الرحيل طالباً حمايته من فاجنر . وما كاد فاجنر يصل حتى وجد الشرطة في انتظاره تطلب اليه أن يغادر بورودو خلال ثلاثة ايام . وتسلل فاجنر الى منزله

فتاة مكتملة النضوة ، وكانت ما تزال تزعم انها اختها . كما اصطحبت كلياً كلتا اسميانه « بيبس » وبيغاه بدعواته « بابو » وكان فاجنر يحتفظ بهما في دوسدن ، فما كان فاجنر يستطيع أن يميش في بيت لا يؤنسه فيه صوت حيوان اليف . وأحس الرضا في قرب زوجته ، وان استشعر انها لم تعد تسكن أمعابه . ولعل شيئاً من الأمل كان يراوده في أن تصبح يوماً ما جذيرة به ، كما راودها أمل في أن تجد يوماً بيتاً تستقر فيه مع زوجها فاجنر راقلة في الثراء والشهرة والسعادة ، لذلك فقد أقنعت به بان يرحل الى باريس من جديد ، فغادر زيورخ بعد إقامة شهرين ووصل الى باريس للمرة الثالثة في الأول من فبراير عام ١٨٤٩ .

كانت باريس هذه المرة رفيقة بفاجنر ، فلم تغفل عنه سوى ستة أسابيع عاشها وسط الضيق والفقر ، ثم فتح عينيه صباح يوم على خطاب يعمل توقيع « چيسى لوسو » ، تلك الفتاة اللبيلة التي زارته يوماً في صحبة زميلها الموسيقي كارل ريتز في قصر ماركولينى ممبرين له من جبهما وامعابهما بموسيقاه . لقد تزوجت چيسى لوسو تاجر نبيد ثرياً في بورودو ، وهى ذى تستضيفه في بيتها ، ولم يتحمل فاجنر وأخذ طريقه الى صديقته الفتية وطرق بابها ، فاذا انها تستقبله بترحاب ، هي ووالدة كارل ريتز ، ووجد مكاناً يقيم فيه وسط أسرة تعز به وتزوه ، وأجرت له ام چيسى معاشاً سنوياً قدره ثلاثة آلاف فرنك كي يستطيع التفرغ للإبداع الفنى ، يظل بتقاضاه حتى يحقق من الكسب ما يفتنيه .

بدا فاجنر يدق السعادة في بيت چيسى لوسو الجميلة الحانية الموسيقية الموهوبة ، تعزف له على البيانو في مهارة ووقفة ويقرأ لها هو قصائد شعر صباه « موت سيغفريد » و « فيلاندا الحداد » ، واكتشف لديها تفهماً عميقاً وحسن ادراك لم يعجده في زوجته مينا .

وعرف فاجنر يوماً بنبا الحكم باعدام

عقدتها متعهداً بالطول مطعماً وأداء مهنتها إذا فشل . ولم يكن مدير المسرح ليكتب هذا الشرط اعتباطاً ، فقد كان يؤمن سلفاً بفشل ريتز ودياو ، ووجدتها حيلة بارعة لكي يعمل الموسيقى الشهير على مسرحه بأهون الأجور . غير أن الثابطين كانوا موهوبين فاقبتنا جذارتها حتى أن هانز فون بيلو عند وهو في الثانية والعشرين من عمره واحداً من كبار الموسيقيين في عصره .

وانطلق فاغنر إلى لندن بغية الحصول على بعض المال الذي يعينه على الاعتزال مدة طويلة . وكانت جمعية محبي الموسيقى اللندنية قد عرضت عليه أن يقود الأوركسترا لعائى حفلات موسيقية مقابل مائتى جنيه ، واستغفله الجمهور والملكة فيكتوريا لم دته الى قصرها ، كما سمع بقاء بير ليوز في برايتون وبرؤية بعض المسرحيات الشعبية في مسارح الأحياء المتطرفة ، وبالمنزلة على شاطئ « التيمز » . ورغم ذلك النجاح فلم تغل الرحلة من بعض المضايقات فقد هاجمه بعض النقاد لأنه لم يعبأ بالتزام زيهيم وارثه بجمعته العالية ، كما هاجمه بعضهم أيضاً بسبب مقاله القديم الذي كان قد هاجم فيه اليهود في ميدان الموسيقى ، وأسوأ ما آل إليه حاله أنه عاد إلى زيورخ خالي الوفاض إلا من ألف من الفرككات !! مبلغ هزيل إثر رحلة لم يبق لها إلا طمعا في الحصول على المال .

وبعودة فاغنر إلى زيورخ في ٣٠ يونيو ١٨٥٥ بدأت مرحلة جديدة في حياته ، ذلك أنه كان قد توقف عن الإبداع الفني طيلة الأعوام الخمسة التي أعقبت ثورة درسدن ، وهى الأعوام التي أمضاها في البحث والكتابة النظرية وقد ألف خلالها : « الأوبرا والدراما » و « اليهود في ميدان الموسيقى » ، و « العمل الفني في المستقبل » . ولا شك أن قراءاته وكتاباته قد أكسبته وضوحاً نظرياً أعانه على تحديد مفاهيمه الجديدة عن الأوبرا والدراما وعن

لوسو المهجور حيث عثر على الساة التى تضع فيها جيسى افضال الأبرة ، فدرس فيها خطاباً يستحثها فيه على هجر زوجها الجبان الضعيف والحق به ، غير أن رقابة الزوج الدقيقة تحول دون وصول هذا الخطاب إلى يد جيسى ، فبينما هى تنتظر رسالة من فاغنر كان الزوج يلتقط بلقطها من يد ساعى البريد . وعلى الرغم من احتجازها طويلاً في أعماق الريف إلا أن حبها لفاغنر لم يلو ، بيد أنها خالت أن فاغنر قد تغل عنها فراودهاها التفكير في الانتحار ، ثم أعلنت لصديقتها وزميلها كارل ريتز بقلب دام أنها قررت الاختفاء من حياة فاغنر .

كانت مينا خلال ذلك تحت الخطي لتسلك بتلاييب زوجها قبل أن يغلت إلى الأبد . وما كادت تصل إلى باريس ، ويحس فاغنر بقدمها حتى يتفادى لقاءها تاركاً هذه المهمة لصديقه كينز ، ولجأ في صحبة كارل ريتز إلى مدينة « فيل نيك » شرقى بحيرة ليمان ، وجاءت أم كارل لتشاركهما حفل ميلاده السابع والثلاثين ، وتركتهما ما كانت تملكه من نقود تميئهما على اعتزال العالم ليتفرغا إلى أعمالهما الفنية .

كان للاقامة في « فيل نيك » وسط الطبيعة الحانية ألهاها في تهدئة أعصاب فاغنر حتى استطاع كارل اقناعه بالعودة إلى العالم من جديد وإلى زوجته . وما كاد يصل إلى زيورخ حتى وجد مينا قد أعدت له عشقاً زوجياً بدعماً سماه الأصدقاء « فيلاريتزى » صبنته بدوقها الجميل ، إذ كانت ربة بيت ممتازة ، واستقبلته في رضا وشفوق . لم تعتب عليه بكلمة أو لهذا من خدمته لحظة ، ولقائهما هو بدوره بين ذراعيه في ود وحسن كبيرين .

كانع فاغنر لكي يخلق صديقيه الغاليين وتلميذه ألوهوبين كارل ريتز وهانز فون بيلو بالعمل في مسرح زيورخ حتى أنه وثق على

الأسود الفاجم المتدلى حول وجهها والسى
عينها الحزنتين ويحس أنه يتطلع الى احدى
فتيات المصور الوسطى القديمة ، ويتخيل
شيئا فشيئا انها المرأة التى ظل ينشدها حياته
بطولها . وكان فاجنر بالنسبة لها ذلك الرجل
الذى كانت تبحث عنه ، فبالرغم من انهسا
تزوجت وهي فى العشرين من عمرها وانجبت
طفلين الا انها لم تحس السعادة بجانب زوجها
وان ظلت تحلم بها . وسلسل فاجنر الى حلمها
الكبير ، ولم تلق من حلمها الا بعد ان اصبح
حبها لفاجنر قويا عنيفا لا تملك ان تقاومه او
تنخلى عنه . وتتأجج روح فاجنر بهذا الحب
الذى تحيط به المخاطر وتترصده رقابة زوجته
وزوج مائيلده دون ان تشنيه تلك الاخطار ،
فيكتب لها اغاني فيريندونك الخمس شعرا
وموسيقى ، يردد فى اولها « **الملك** » :

« فى ايام صباى ..

سمعت حكايا

من ملك يهجر متع الجنة ..

يهبط من علياء سمائه

ليشارك فى مأساة الناس ..

يحتفمن القلب المثل بالآلام

يصعد به ..

ساعة يستمع اليه يئن ..

يتالم فى صمت الوحدة ...

يتعرق قلقا

يسفح دما كالسيل

يشند فى الوت خلاصه

واتنا ايضا عانيت ..

حتى جاء ملاك بجناحيه البراقين ..

يحمل نفسي ، ينزعني من ارض الآلام

منطلقا نحو سماء عليا .. »

شكل العمل الفنى الذى يريد تحقيقه وهسو
العمل الشامل المكتمل . وها هو ذا فاجنر
يعود ثانية الى الابداع الفنى مزودا بنظرية
جديدة واضحة المعالم ناشدا ان يكون تأليفه
الموسيقى تطبيقا عمليا لها . وهنا وضع
فاجنر تخطيطا لرباعية تشمل اوبرات اربعا
وتعرض فى اربع ليال متتالية اقتبسها من
الاسطورة الشمالية « **اغاني النيبيلونج** » تتكون
من « **ذهب الراين** » و « **فالكيورا** » ثم
« **سيجفريد** » التى كان قد كتبها من قبل
لحت اسم « **سيجفريد الشاب** » وانهاها
« **بفروب الآلهة** » ، وهي قصيدة قديمة له
كان قد سماها « **موت سيجفريد** » . بدأ فاجنر
يؤلف موسيقى هذه القصائد وهو يحلم بعرض
الرباعية على مسرح جديد مخالف لنموذج
المسرح القائمة ، مسرح خاص به وباعماله
يحقق به افكاره الخاصة بالتوزيع الصوتي
ووضع الاوركسترا .

واحس وهو يكتب الحان الرباعية بتلك
النشوة الغريبة التي يحركها في نفسه تفتح قلبه
لحب جديد . احس في اعماقه الرغبة الجارفة
الى عشق جديد فما لبث ان التقى بعلمته
الجديدة : مائيلده فيريندونك التي اظهرت
امعجابا كبيرا بقصائده الشعرية . فغضى يتردد
على بيت ما تيلده زوجة تاجر المنسوجات
الحريرية الثرى الذى ولد فى مقاطعة الراين
ونرح الى زيورخ . وبدأ مغامرة جديدة على
نهج مغامراته السابقة مع جيسى لوسو .
فزوج مائيلده كزوج جيسى طيب القلب
واسع التراء كثير التعجب من منزله ، ويقابل
فاجنر نفس الترحيب الذى يشجعه على
التردد على بيت مائيلده كل مساء السى ان
تستقبله على انفراد ، فيسمعها فاجنسر
قصائده ويعرف لها على البياتو بينما تبدا
عينها تمكيان له ماساتها مع زوجها . وينظر
فاجنر الى وجهها الشاحب الصافي وشعرها

سلام لك ..

سُئمت روجي أحلام المستقبل

فدعيني أحيأ لحظات الحاضر ..

وتخلى عن قولك الخلافة .

يا مبدعة الحب الخصيب

كغنى

ودعينا لحظات ...

نحيا فيها في صمت وسلام

كغنى عن نبضك يا أوراق العالم ..

ولتخف كل ارادة

حتى اقلدوئى متعاً لا املك ان اذكرها

في ارجوحة نسيان يسكرني

ساعة ترشف عين سكرتها

ساعة تفنى روح في روح اخرى

ساعة يكشف المرء وجوده ..

في جسد آخر ..

ساعتها تتلاشى كل الامال ..

تصمت حتى من ذكر الرغبات ..

تحيا فينا الروح الابدية

نفنى في قدسية هذا الكون ..

نفنى فيك ..

وفي اغنية « معالة » يرفها الى مكانة

الشمس المشرقة :

« ساعة المساء ..

حين يجول الدمع الاحمر في عينيك ...

ينغرس شمعاك وسط محيط واسع

وتسود الظلمة .

لكن ما اسرع ما تاتين

وفي قصيدة « في المستنبت » يناجيها :

« لم تكتشين ؟

يا زهرات تختال باكمام خضراء ..

في لون الجوهر ...

صامئة تملأ صورتك الافاق ،

وتشيعن الطيب ،

يتحدث في صمت عن الامك

في خوف تمتد فروحك نحو الناس ،

وتضم ظلال العدم الباطل

القدر يعاملنا مثلك ..

ويرغم جمال الكون ...

لا نملكه .

القلب العاني يشناه غلام الليل

مثل الشمس

تغرب هاربة كل مساء

من نظرات نهار باطل

الصمت يخيم ...

لا يترك الا لمتعة ورقاقة ...

تتمثل في قطرات مثقلة بالماء ...

متنابسة بهرب من كل زهور المرج ..

وما يلبث ان يكتشف ان وجوده كامن

في جسد مائيلده فيخطبها في مقطوعته

« كغنى » :

« يا زمناً يجرى ، لا يتوقف ، لا يرجم ...

ويقيس دهور الابدية .

الانلاك المتألقة بهذا الكون العظيم ..

متأرجحة في مسراها حول العالم ..

يا قوة هذا الكون العليا

تنمو تنمو ع بين رؤاها ..

تم على صلوك تذلبل

تدوى ... »

وانشغل فاجنر أيامها بمسرحيته الشعرية
« ترستان » ، فتوهم في نفسه صورة
ترستان الذي يواجه الألم والموت في سبيل
حبه ويهمس لانيده : « للموت تهين نفسك
كي تردى لى الحياة ، وتمود الحياة لى كي
أتالم وأموت منك » .

فكرت مايلده أول ما فكرت في هجر بيت
الزوجية والفرار مع فاجنر ، غير أنها
كانت قوية جريئة تملك من الشجاعة والحزم
ما جعلها تكشف زوجها بعقيدة مواطنها نحو
فاجنر وتقمعه بأن يقبل هذا الوضع إذا أراد
بقاها الى جانب ولديها . ليفتح الزوج بيته
وقلبه لفاجنر ويتركهما يعيشان في سلام ،
خشية أن تلونه القسوة لو هربت زوجته مع
عشيقتها . ولم يكن قبول مثل هذا الوضع
الغريب سهلاً ، فقد عاش الزوج مأساة درامية
لكنه كتمها في نفسه وصبر عليها ، بل انسا
لنصحب حقاً حين نراه يبقى على أعجابه بفاجنر
ويقدم له معونات مالية ضخمة لتدعيم
مشروعاته الفنية ولتسداد ديونه الكثيرة .
لا نزاع في أن فاجنر قد أحسن اختيار ملهمته
هذه المرة . ولا شك أن هذه الواقعة هي التي
جعلت جان رينيه هيجنان (١) يقول في مقاله
من غراميات فاجنر « النعفة » : « لقد
ارتبطت علاقات فاجنر كلها بمشاكله المالية ،
فأما أن تخلق علاقته هذه المشاكل وأمساً أن
تحلها » .

ومع ذلك حاول فاجنر جاداً إخماد العاصفة
التي أثارها في قلبه حبه لانيده وهرب كملاذه
الى التجوال ، وكان خلال مأساه لا يطيق

يا مجد الكون المظلم ..

يا شمس .

وكبطل اسطوري منتصر شامخ ...

بشرق وجهك في الصباح ..

كيف اجاهر بالشكوى

وامير من قلب مثقل

مادمت كذلك مرعقة

ان تختبئي كل مساء .

تفتح من قلب الموت حياة ...

تولد متع سامية وسط الآلام

ذلك ناموس املته طبيعة هذا الكون ..

فلاسهذ بممانائي ... »

وبحبه الريف يستشف النهاية المفزعة

لحبه الذي يتلاشى وكأنه الحلم :

« ما أمدب هذا الحلم النابض في أعماقي .

لحظات لم يغيب ..

يتلاشى وسط فضاء المدم ...

كضباب شفاف

يا حلماً يزداد مع الساعات جمالاً وحناناً ..

يتفرق في أنفسنا كشيد علوى النفحات ..

ينساب شماعه بين حنايانا أبدى الوضحات ..

قد يستخفى في الوجدان ... يغيب ..

لكن يبقى في أعماقه ...

في دفء الشمس المشرقة ربيعاً ...

تفتح زهرات عطرية ...

وتحيي ميلاد اليوم .

(١) René Huguenin; Des Amours Intéressés de Richard Wagner, Collection Génies et Réalités. Editions Hachette, Paris 1962.

فاغنر فيحاول التخفيف من حدته باللهاب الى باريس في يناير ١٨٥٨ يقضي بها عدة أسابيع . وسرعان ما يدفعه برد الشتاء وقلة المال للعودة الى زيورخ قبل ان تصمت الشفاة التي لا تلبث ان تخوض في الحديث على نطاق اوسع ، خاصة بعد ان يلحظ الكثيرون الحزن في عيني اوتو فيزندونك ليلة عيد ميلاده الثالث والاربعين في الحفل الذي عزف فيه فاغنر موسيقاه وسط دهشة القصر أمام أهل زيورخ .

وتعثر مينا على خطاب يدين زوجها وعشيقته فتوجه اليهما الغربة التالية ، ولو أنها لم تفهم محتويات الخطاب الذي يتضمن نقاشاً حول « فاوست » لجرحه ، ونظرة فاغنر الى ماتيبلده على أنها « الملك » الذي يفتح له طريق العالم المجهول حيث يتم انعادهما المتأفزيقي الكامل ! الا ان زوجها يفتتم خطابها طالباً من عشيقته موعداً في الحديقة بعيداً عن عيون المتطفلين ، ثم بتحية تكشف عن مدى هيامها بها : « تلك روحي تحية الصباح » . وهكذا وجدت مينا فرصة للثأر من فريمتها ، فروت قصة الخطاب للكثيرات رغم رجاء فاغنر لها بالترام الصمت ووعدها له بذلك . وماهى الا ايام حتى أصبحت القصة حديث زيورخ كلها مما اضطر اوتو السى ان يرحل مع زوجته الى ايطاليا بضعة اسابيع بعيداً من هذه الضجة .

ويسترضى فاغنر زوجته ويبحث بها الى حمامات بريستيفر القريبة من زيورخ لتعالج من مرض قلبها القديم . ويُسرى منها بخطاباته وزياراته ، حتى اذا ما عادت وجدت قوس نصر على باب بيتها اقامه لها الخادم ، فيفرحها ويدخل على قلبها السرور ومستيقبه طويلاً لتقرأ فيه قريمتها ماتيبلده دليل فوزها عليها . مسكنة مينا ، لقد كانت تنوهم اشياء غريبة على حين كان زوجها يحس الغربة معها ويمائى ألم حرمانه من حبيبته .

البقاء في مكان واحد . فاذا عاد نائية الذيورخ اقام عرضاً خاصاً لاوبرا « فالكيورا » في قصر الأميرة كارولينا ساين - فيتجنستاين صديقة فرانتس ليست . وغنى دورى سيجموند وهوندينج ، بينما غنت زوجة الموسيقى هايم دور سيجلينده ، في حين جلس فرانتس ليست أمام البيانو ليحل محل الاوركسترا الكبير . وقد أظهرت الأميرة واصداؤها أعجاباً شديداً بعمل فاغنر ، حتى انه عد تلك السهرة من السهرات الرائعة في حياته .

اما ماتيبلده فقد رفضت ان يحيا فاغنر في ذلك المنزل البعيد من منزلها تزورقه طرقات حداد قريب فاودلت زوجها اليه بشجرة انه قد أمد له منزلاً بديعاً تحيط به حديقة فسبحه هي كل ما يفصله من قصر فيزندونك حيث تحيا ماتيبلده . وينتقل فاغنر فرحاً الى ذلك البيت في بداية عام ١٨٥٧ بغيره احساس بأنه وجد العنق الأمن الذي سيقضي فيه بقية عمره محاطاً بكل ما يتمناه . لقد عثر على المهمة الرائعة ومورد المال الذي يحميه من الديون والإنفلاس .

وفي البيت الجديد تبدأ أولى مراحل الفراق بينه وبين مينا ، فقد قسم البيت بينهما ، له الدور العلوى ولها السفلى . وتشغله ماتيبلده اكثر مما تشغله موسيقى « سيجفريد » ، فلا يفصل بينه وبين عشيقته الا خطوات وسط الأشجار ليجد نفسه في احضانها . واذا كان عقلاهما يتهايمان في موضوعات الفسوس والفكر والموسيقى فقد أصبح جسداهما كذلك يتهايمان بهما العاصف . حقاً ان اغصان الأشجار الحانية تغطي همسات جسديهما بحفيظها وتخفي لقاءاتهما عن العيون بأوراقها ، فضلاً عن ان قصر فيزندونك نفسه يتقع في أطراف المدينة لا تقترب منه خطى المتطفلين ، ومع ذلك فلا يعدم الماشقان شعاعاً من نور يفضح من خلف التوافد عناقهما . ويكسر الهمس في بيوت زيورخ كلها ، ويعرف به

يبدلها وهو بين يدي حبيبته ماتيلده ، وكانما لم تكد ماتيلده تهمة بشخصها ، ان ما يحرس عليه هو ان يكون في مزاج عشق وهيام ، أى انه يهتم بالحالة النفسية لا بالكائن البشرى ، وقد تحقق له هذا المزاج النفسى ، مزاج العشق الذى أجتج موهنته ، ووجد في هذا الفراق فرصة لكى يذوق آلام الحب في احساسه بالحرمان المتصل ولكى يرضى كبريائه العنيدة .

نعم فاجنر في هذه العزلة يهدوء واستقرار نادرين ، وسعد بحب وهنى تتألق فيه خيالاته الماطفية ، ومنع وقته كله وجهده كله لوسيقاه ، فكانت فترة خصبة عوضت إيامه الضائعة . لقد وجد فاجنر في عزلته فرصة يمنح فيها نفسه من الخيال ما لم ينله في الحقيقة . لقد كان من الناحية النفسية في حالة العشق الحقيقية التى تغمر طاقاته الإبداعية فتجبرأ هائلا . وكانت لحالة العشق الخيالية منده قيمة كبرى ، والغريب أنه يذهب في تقدس خيالاته الى حد قوله : « **انى اجهل تماما معنى الاستمتاع بالحياة ، وليس الاستمتاع بالحياة وبالحب عندى الا مسألة تخيل لا تجربة .** » وذلك ما جعلنى اطوى قلبى واكتب مواطنى وأخليها عن فكرى ولا احيا الا حياة مصطنعة » . . . وهذه الفكرة هى بالتحديد جوهر مسرحيته « **تريستان** » .

ويشرح لنا جان رينيه هيغلان في مقاله سالف الذكر فكرة فاجنر هذه التى جعل منها جوهر فكرة أوبرا تريستان وايزولده ، قائلا :

« **قليلون هم الذين يدركون لماذا يرفض تريستان أن يذوق النعمة الجسدية . ويرى أصحاب المشاعر المادية التى تطفئ اللذة الجسدية ظاهما أنه يرفض المتعة هربا من الاحساس بالشقاء الذى يستشعره المرء حين يستيقظ في أعقاب ليلة ناعمة ، ويتطلع الى الجمد العارى الخامد الممدد الى جانبه بعد أن يفرغ شعاع الفجر الحزين وقد فقد**

ويقرر فاجنر في لحظة من لحظات الحسم الرحيل والتخلي عن حبه ويبعث الى ماتيلده بكلمات أربع « **لا مفر من ذلك** » ، ويتقاطر الأصدقاء على بيت فاجنر يودعونه ومن بينهم اخلص صديقين له وهما هانز فون بيلو وزوجته كوزيما ابنة فرانز ليست .

يرضى الليل سدوله على فاجنر وحيدا في غرفته ومينه مشدودة الى شعاع النور المنبعث من قصر حبيبته ، ولماودة صورة « **تريستان** » بطل اوبراه الجديدة التى عاش مأساتها بنفسه مع ماتيلده . حتى اذا تحركت العربة في الفجر شهدت زوجته تعلق نظره ببيت ماتيلده ، والعربة تمضى وجسراح قلب فاجنر تدمى واحساسه يكبر بأنه فقد ماواه الحق .

انزوى فاجنر في مدينة البندقية العالمية معتزما ان يوقف نشاطه على فنه وأن يبدع من الأعمال الفنية ما تجد فيه ماتيلده عزام وسلوى عن بعباده ، وشرع يكتب يوميات يبعث بها الى ماتيلده يكشف فيها صراحة عن أهم ما يشغل باله وهو تأليف « **تريستان** » . انه يعترف لها بأن فنه يقيد خطاه فيقول لها : « **حبيبتي . . . لقد كفن بوذا محققا حين أدان الفن ، فلو لم توجد بأعمالى هذه الموهبة الرائعة وتلك القدرة على التخیل والإبداع لاستطعت أن اخطو على ضوء المعرفة المتألفة في اثر انطلاقات قلبى ولعمرت قديسا . . . او عاشقا على الأقل .** » ساعتها كنت املك بوصفى قديسا أن احواله الى هجر كل ما يقيقه هناك ، وأن تحظى كل الروابط التى تشبك الى العالم وإن تاتى الى : **لنحيا طليقين معا** . »

وأصبح يحس متعة في التسامى والبعد عن حبيبته ، وفدا كالمهموم الذى ينحزل من الآخرين حتى لا يقاسموه طاماه ، فهو يجد في عزلته ما يمكنه من الاحتفاظ بانفعالاته لنفسه مجنبا إياها المواقف الروحية والجسدية التى

ريتشارد فاجنر بين العاطفة والبقية

هكذا بسط لنا هيجان بسطاً رائعاً فكرة
أوبرا ترستان وإيزولده ، نفس منه كيف
كانت مشكلة فاجنر العاطفية ومآلاته مع
ماتيلده مصدر إبداع له بأوبرا تتسامى في
فكرتها وموضوعها من حسنة فاجنر واستهتاره
وسلوكة المستهجن مع زوج عشيقته . ولك
هي قيمة العبقرية الحقيقية .

ولو أنا أخذنا أوبرا ترستان وإيزولده على
أنها تعبير حقيقي مما يعمل في أعماق فاجنر
لبدت لنا عبرها صورة أخرى مختلفة عن
الصورة التي عرف بها ، فقد اتهم فاجنر
بالحسبة وحب التملك ، في حين أنه يعان في
أوبرا ترستان أنه لا يبحث عن المتعة الجسدية
ولا يسعد بالتملك . وإذا كنا قد علمنا الخلفية
التي من أجلها انتهت الأوبرا بموت ترستان
 وإيزولده ، فقد أصبح من اليسير أن نفهم سر
رغبة فاجنر المحتمنة في الموت ، فهي ليست
رغبة في الموت ذاته ، وإنما هي رغبة فيما يليه
الموت من نقاء ، وذلك هو أكثر أحاسيس فاجنر
اخلاصاً . وهنا نلهم إلهام فاجنر الحقيقية ،
فإنه مع ما عرف من حسنيته ، لا يطيب نفساً
بالمثلة الجسدية مثلاً أسلفنا ، كما أنه مع ما
أشاعوا عنه من حب التملك ، لا يفر عيناً بما
يملك . انه يفضل - رغم كل شيء - أن يفقر ،
فهو لا يكاد يملك شيئاً حتى يخسره ، ويعصى
مقاومة دائمة مما يملكه ، في حين يجد أن الشيء
الذي خسره يحصل معه دليل عجزنا عن
الاستيلاء عليه . ويرى أنه لا جدوى من وراء
الملكية لأننا لا نملك إلا الشكل الخارجي ، في
حين يفلت الجوهر من أيدينا ، ويتمين علينا
أن نقنع بخلق جوهر مختلف حيثما اتفق .
وان اليأس من معرفة أعمال من نحب ليعلمنا
إلى الهرب في ألم وتعال داخل وحدة نعيش
فيها على الأحلام ، ولا يصبح أمامنا إلا أن نهرب
إلى الموت ، أو أن نعاين هذا الظلم والجفاف
الذي يجنيه كل من يعلق على الحب الكثير من
الإمال .

الجسد سحره بعد أن روى غليله منه ،
ويبحث عن الكائن العالي الذي هام به فلا
يجده داخل هذا الجسد الناصب الأليف
الذي ما كاد يتملكه حتى انفصل عنه .
وتوهم كثيرون أن ترستان يرفض المتعة
ليحتفظ بحياته وبريقه ، مثلاً ينسجم
المتدينون الانقياد على انهيار مقاومتهم بعد
استسلامهم لفواية اثني . والحقيقة أن
ترستان وإيزولده لا يرفضان المتعة خشية
أن تخفق حبهما ، بل انهما يرفضانها كي
يفلتا مما يصحبها من إحساس مرير بالخيبة
والحرمان واليأس من أن يظفرا بما يحبان .
انهما يتوقعان إلا يطفئ الالتحام الجسدي
ظلمهما بل أن يكشف لهما من انهما يبحثان
من شيء آخر . ان كلا منهما يشتبه الآخر ،
لكن على غير الصورة المألوفة . فهذا اللقاء
الجسدي الذي يعد أسمى تعبير عن الحب
ليس إلا دهماً يصيبنا بجراح ، ويفرق
نفوسنا في يأس لا من الحب ، بل من الطريقة
التي تعبّر بها من الحب ، وكأننا نحن في
حاجة إلى أن نبكر لفئات جديدة ونداءات
جديدة وقبالات جديدة نعبّر بها عن حبنا .
إننا نفتقد طريقة للتعبير عن العواطف ولغة
تنهاس بها القلوب غير هذه اللغة الجسدية .
نريد أن نعرف الوسيلة التي يهب بها
الإنسان نفسه لحبيب أو يستردها منه .
أن ترستان وإيزولده يؤمنان بأننا نملك
رغبة قوية في الحب ، ولكننا لا نملك وسائل
الافصاح عنه . ونجد إيزولده تموت وسط
جزيرة يضرب الموج شملاتها محتلماً عتيقاً
بعد أن ذهب إليها الماشقان هاربين من
الملك مارك خطيب إيزولده . وقد رمز
فاجنر بموج البحر العالي الذي يمصف
بالشيطان إلى رقيتنا في الحب ، وبالمك
مارك إلى مجزنا الكبير ، وبهروب الماشقين
إلى هروب من الوضع الإنساني ذاته ، وكأنه
يقول ليس في هذا العالم حب ، ولهذا فقد
رحل الماشقان معاً ليجربا حظهما في العالم
الأخر .

ولم يكن فاجنر يتردد بدوره في التودد الى النساء اللاتي يتوددن اليه ، ولم يعد يذكر ان هناك زوجة اسمها مينا فاجنر تقيم في أحد أركان ألمانيا ، وانتهى به الأمر الى نسيانها تماماً ، واقتصرت علاقتهما على لقاءات نادرة قصيرة ، واصبحا غريبين أحدهما عن الآخر بحكم هذا الفراق الطويل . وإذا كان وجود المرأة الى جوار فاجنر ضرورياً كما قلنا حتى يستطيع أن يخلق وأن يتنفس فقد اتخذ عشيقته الجديدة هي مائيلده ماير الجميلة . هكذا ببساطة دون أن يرى أنه من الأنسب لو حصل أولاً على الطلاق .

لم يمر فاجنر بفترة قلق جديدة ، وينظر فيجد نفسه مثقلاً بالديون مطاردًا من المرابين الذين يتعقبونه بلا هوادة ، مريضاً مؤرقاً مع ذلك بحس الإبداع الفني الذي لا يتركه يعرف الراحة ، مشبوهاً سياسياً في ألمانيا التي لم تنس له اشتراكه في ثورة ١٨٤٨ ، محاصراً بفترة زوجته ، ويتمنى لو ذهب الى روسيا ليشغل منصب قائد أوركسترا كييف ، غير أنه يخشى أن يحاسبه الروس على وقوفه في صف بولندا يوم امتدوا أيديهم فيعمل من فكرته .

(٨)

ابتسامه الأمل :

رفع فاجنر رأسه الثقيل بالاحزان وتصفيح وجه رجل مهيب يعني أمامه ويسلمه رسالة يفضيها لفتالعه صورة شاب وسييم حالم العينين وكلمات يعيد فاجنر قراءتها في ذهول : « أن لودفيج الثاني ملك بافاريا يقدم لفاجنر قلبه وفكره ومملكته لقاء اقامته بقصر الملك لكي يفضي وحدته الروحية بوهج موسيقيته الشرفة ! » .

ورغم هذه البراعة التي يدعونا بها في « ترستان وإيزولده » الى الإيمان بالحب واحتمال الألم واستمذاب الموت في سبيله تكشف أن الوحدة والتسامي والبعد من الحبيبة قد أنهكت فاجنر ولم تعد به رغبة في احتمال الألم ، وبات وهو الإنسان المثالي يبحث من واقع مادي محسوس . ولم يمض طويل وقت حتى كان فاجنر يحيا في تجربة غرامية مع مربية نمساوية جميلة تقوم برعاية مسكنه الجديد وتجميل حديثه ، وانطفا حبه لمائيلده بل أنه حين احتاج الى نقود قصد زوجها وباعه حقوق نشر « رباعية الخاتم » بمبلغ ٢٤٠٠٠ فرنك ، وكتب بعد ذلك الى هانز فون بيلو خطاباً مخجلاً تحدث فيه في غرور يجرح كرامة المرأة التي كان يهيم بحبها من قبل ، اذ قال : « لقد سكنت بيت هذه السيدة الوفية القلب كي افيئها على احتمال حياتها القاسية ، وكان زوجها يفرض حقاً برؤيتي زائراً ومقيماً عنده » . ولا تكاد تمر بضعة شهور حتى يعرف أن مائيلده تنتظر طفلاً، فيواصل فاجنر حديثه بلا حياء « أنني أفخر بأنني سبب تطور هذا الموقف ... ذلك عمل رائع اتحدى من يقلده كأننا من كان !! » .

والواقع أن الغرور لم يكن هيئ فاجنر الوحيد ، فقد أوردته الفقر وقسوة الحياة في شبابه وهو يسمى ملهوناً على العظمة والثراء ، جنوناً غريباً جملة يهيم بالثياب الفاخرة وبالمطور يضمن بها عيادته وحمامه وجدران بيته ، وكأنما يرى في حياة الترف ثاراً من حياة الفقر الماضية .

وكان فاجنر يلتقي في طريقه بكثيرات من المعجبات اللاتي يفضن حناناً ورقية ويبدن استمداً لتقديم أية تضحية من أجل هذا العبقري الذي وقع اختيارهن عليه ، ويرين لحيائهن معنى حين يقدمن أي عون ، أي عون - حتى أجسادهن - بفتية معاونته على خلق إحدى رواثه الفنية .

لكي يحقق أحلامه ويخلصني من الآلام...
لقد قدم إليّ كل ما احتاجه كي أحيا وأعمل
وأخرج أعمالاً الفنية إلى حيز التنفيذ . ليس
نمة صعب أحمله ولا وظيفة تعيدني . لقد
تحققت آمياني على أروع صورة في اللحظة
عينها التي كانت الظلمة القائمة قد جثمت على
حياتي وظللت وجودي . اتني أحيا في ذهول .

أفرد لودفيج لاجنر قصر بيليت الصغير
القريب من قصر بيرج الكبير الذي يسكنه
الملك ، تحمله مربة من قصر بيليت إلى قصر
بيرج كل صباح حيث يقضي الصديقان الساعات
الطوال في جو من السعادة الأسطورية ، يسمع
الملك موسيقى لاجنر وينصت إلى أحلامه
وأمايه ، لم يعيده إلى قصره الصغير .

وفي قصر بيليت خان فاجنر صديقاً من أمز
أصدقائه وأحبهم إليه هو هانز فون بيلو مع
زوجته كوزيما ابنة صديق آخر غال عزيز هو
فرانزليست .

كان هانز كما سبق القول قد سماع عام
١٨٤٥ موسيقى «**تاتويوز**» وهو في الخامسة
عشرة من عمره ، فقام بفن فاجنر وقصد إليه
في العام التالي يتخذ منه استاذة ويضع حياته
وفكره وجهده في خدمته . حتى إذا تزوج هانز
بكوزيما انخرلا من فاجنر إليها يعبدانه معاً
وبنلران نفسيهما لخدمته ، وتولى فاجنر
هانز برعايته حتى أصبح واحداً من كبار قادة
الأوركسترا .

ولم تكن كوزيما جميلة بقدر ما كانت قوية
عنيذة ذكية تعرف دائماً طريق الوصول إلى
ما تريد . ولم تكن موسيقى فاجنر وحدها هي
التي شذنها إليه بل فوق ذلك سحر شخصيته
وحديثه وثألقه وشهرته ، وتمتت لو أصبحت
وحدها صاحبة هذا المجد كله . ورغم أن فاجنر
كان في الخمسين من عمره ، وهي تصغره
بشرين عاماً فقد كانت تبدو أكثر نضجاً منه ،
وأوهمتها أنها أسيمة شخصيته حتى أوقعته
تحت تأثير شخصيتها القوية ، وهي التي قال

وشرذ ذهن فاجنر وكأنه يعيا في عالم
أسطوري ، وأخذ يعاود النظر إلى صورة هذا
الملك الشاب الذي قال عنه فريكين : «**إنه الملك
الحقيقي الوحيد في هذا العصر الذي لا يؤدي
الملوك فيه إلا أئفه الأشياء**» .

كان لودفيج الثاني يتمتع بهواهب عديدة
وبحس فني موهف وبمطافة مفرطة ومشاعر
رفيقة ملتبة ، قرأ في عامه الثاني عشر كتاب
فاجنر : «**العمل الفني في المستقبل**» ، وشهد
في عامه السادس عشر العرض الأول لأوبرا
«**لوهنجرين**» ، فكانت حدثاً هاماً في حياته
شده إلى كتابات فاجنر ، فأخذ يقرأ قصائد
أوبراته ، وانتهى من قراءة أوبرا «**النخام**»
وهو في الثامنة عشرة من عمره ، وترددت
أصداء مقدمتها في أعماقه ، وكأنها نداء يستحس
لأن يشمل هذا الفنان الموهوب برعايته وحمايته ،
وأن يمنحه من الإمكانيات ما يسر له إخراج
أوبرا **النخام** التي بعدها عملاً فنياً عملاقاً .
ولم يكد يرتقي عرش بافاريا في عامه التاسع
عشر حتى زاد إحساسه بأن عليه رسالة تجاه
فاجنر ، والتهبت حماسه ، وأرسل يدعو
فاجنر إليه معتزماً أن يقدم له ماوى يصف
فيه من أمباء الحياة المادية ويتيح له التفرغ
لأعماله الفنية .

وصف لودفيج الثاني لقائه بفاجنر لخطيبته

قال :

«**لقد انحنى تماماً على يدي ، وصلاه
اضطراب ، وبقي طويلاً منحنياً لا ينطق بكلمة .
وهو وضع مقلوب ، فملت عليه لأرفع رأسه ،
وكانما كنت أقسم ساعتهما أن أبقي ودياً له إلى
النهاية**» .

أما فاجنر الذي وجد الملك «**جميلاً ذكياً
وكريماً حتى خشي أن تنقضي حياته كعلم يعبر
في سماء عالمنا الأرضي**» فقد كتب عنه إلى
صديقه مايلده ماير قالاً :

«**تصورى شاباً رائع الجمال ، هياه القدر**

يُتَشَبَّه عنها : « أنها من مستوى يفوق كل من
مرفقين من النساء » .

صادف فاجنر في كوزيما الثقافة الواسعة
والفهم العميق والحنان الكبير والحيوية
الدايقة ، حتى أحس أنها المرأة التي تغنيه عن
كل نساء الأرض ، فتمسك بها تمسكا جماعا
لا يحفل بأنها زوجة صديقه المخلص الوفي
وتلميذه الموهوب النابغة . وكان في تشجيعها
له ما حفزه لأن يقض الطسرف من كاسنة
الاعتبارات ، وفي حيوتها ما أراق دم الشباب
في مروفه الهرمة .

بدأ فاجنر يشعر بحب كوزيما في العام
السابق على مجيئه الى بافاريا ، حتى اذا ما
انتقل الى قصر بيليت اشتاقها فبعث اليها
والى زوجها يستضيفهما تخفيفا لوحده ،
غير أن زوجها بعث بها قبل ذهابه بأسبوع
رشيما ينهى هو بعض أعماله المأجلة . وفي هذا
الاسبوع أضطلت الخطوة بين فاجنر وكوزيما
عاطفة كانت قد نشأت بينهما منذ خريف عام
١٨٦٣ وترمرت بعد ذلك . واستشعرت
كوزيما رغبة عارمة في أن تكون شريكة فاجنر
في الأمل الذي كان يتطلع اليه والذي وعده
لودفيج الثاني بتحقيقه ، وهو تلك مسرح
مثالى يمكن أن تزدهر فيه « موسيقى المستقبل »
من خلال العمل الفنى الشامل .

لم يكن فاجنر يشعر - كما أسلفنا - بأى
حرج لكون كوزيما زوجة صديقه الوفى هانز
يلو وابنة صديقه الحميم فرائزليست ، بل
على العكس من ذلك كانت هذه العقبات
الصغيرة حافزا له على التمسك بها ومحركا
للمشاهرة المشبوبة التى أخلت جدوتها تحف .
ولم يضيق بأن يكون حبه الجديد مأساة جديدة ،
بل أنه ليسترد شبابه وقوته وصموده كلما
عاش في مأساة ، وقد وصف ذلك قائلا :
« كانت أعيننا تتلاقى فنحس أن رغبة تطحننا
في أن يعترف احدا بالحقبة للآخر ، ولم تكن
في حاجة الى أن نتكلم كي ندرك الشقاء اللاهائى

الذى يشغل اكتافنا » . وأغلب الظن أنهم لم
يضيقا بهذا الشقاء ، رغم جهده في تصوير
حياته تصويرا أليما ، وكانما تحركه موهبته
ككاتب تراجيدى فيكتب تلك العبارة التى تهز
كوزيما حين يقول : « كم يحس الانسان تماسة
الحياة أيام الأعياد ، اننى أشعر بالمعجز الكامل
ساعة أرغب في مصارحتها بحبى ، ولن
استطيع أن أمبر لها عنه في غمار انفعالة
الموت » .

هكذا تخون كوزيما زوجها مع فاجنر دون أن
تخلس حياته سقوية الحياة الزوجية ، وانه لا
يلفك أنه يرتكب جرما ، حتى لكأنه مزدوج
الشخصية ، فهو الى جانب خيانتة لهانز نجده
مخلصا له في صداقته سعيذا بالاحتفاظ بوده
واصحابه . وكانما يرى أن عبقرية وفنه يبران
له هذا المسلك ويبعنا له ما حُرم على
الآخرين . خلال ذلك الاسبوع نفسه التقى
جسداهما فعملت منه كوزيما ابنتها
« أيزولده » ، وضعت بعد تسعة أشهر وهى
ما تزال زوجة لهانز ، وسرع فاجنر ساسة
وضمعا ليقدّم تهايته الحارة الى زوجها
المخدوع .

اقام الزوجان في ضيافة صديقهما بقصر
بيليت صيفا كاملا حافلا بالمعاهدة ، ثم رحلا
وعرف الشقاء طريقه الى قلب فاجنر وزاده
الخريف الراحف اكتئابا . ولم يطق فاجنر
بماد كوزيما فاقنع الملك باستقدام هانز ليعمل
قائدا للأوركسترا الملكى . ويرحب الملك فيدمو
هانز الذى يقبل هو وزوجته كوزيما في أعقاب
الخريفة ، ويستأنف فاجنر سعادته من جديد .

★★★

لم يكن اغلب البافاريين يشاركون مليكم
حبه لفاجنر بل كان بعضهم ينظر الى
صداقتهما نظرة مليئة بالشك والظنون ، وكانت
عيون الأعداء جادة في البحث عن هفوة لفاجنر
كي يقيموا الدنيا كلها عليه . ويبدو أن هينا ما
قد لحت الحنان المتبادل بين فاجنر وكوزيما

ودب النشاط الفنى في فاجنر قيدا بخطط اوبراء الجديدة «**پارتسيغال**» ، ويكتب سيرة حياته التى اسمها «**حياتي**» ، ويقتو تأثيره على الملك في غير المجال الفنى حتى يصير حاكما مستترا وراء الحاكم ، غير ان الاوضاع الديموقراطية في مملكة بافاريا ووجود البرلمان ونقطة الاسرة المالكة حالت دون وصول مشروعه الى مراحل التنفيذ .

ورحل فاجنر ذات يوم الى ميونيخ فصحبه الملك مودعا حتى محطة السكة الحديدية . وقد اثار هذا الحدث غير المألوف والخارج على التقاليد الملكية ثائرة اعداء فاجنر وجمعوا صفوفهم من جديد في حملة منظمة قوية بدأت بتجريحه . ولم يكن يموز اعداءه اسباب الحملة ، فهو رجل يعيش في ترف القصر الملكى تاركا زوجته تتضور جوعا وتحترق مهنة «**الفالة**» ، ثم يوهنها مع زوجة صديق عزيز عليه . كما انه اشترك في الماضى في ثورة درسند وقاد مصابتهن القتلة ومشعلى الحرائق زحفت لتعظم القصر الملكى . وتحركت الاسرة المالكة بدورها محاولة الضغط على لودفيج ، وابلفه معه الامير شارل اعترام الوزارة تقديم استقالتها واحتمال قيام ثورة يشترك فيها الجيش طليح بالاسرة المالكة كلها .

ونجحت الحملة ، وتخاذلت مقاومة لودفيج بدم صمود بطولي طويل ، وقتيل ان يذهب سكرتيره الى فاجنر ليبلغه بأسف الملك واضطراره الى ان يطلب اليه مغادرة بافاريا في اقرب وقت والبقاء بعيدا عنها عدة اشهر ، وحمل سكرتيره رسالة صغيرة يودعه فيها قائلا :

صديقى العزيز

«**يحزننى أن اجئنى مدفوعا الى ان اطلب اليك الاستجابة لرغبتى التى ينقلها اليك سكرتيرى**» ، وثق لى لم افضل ذلك الا مرعفا . ان الود الذى أحمله لك بين جسوانى ثابت

فما لبثت الصحف المادية أن شُهرت به . وكانت تلك صدمة للودفيج الذى رفض تصديق ذلك وقال : «**لا اصدق أن العلاقة بين فاجنر وزوجة هانز تتخطى حدود الصداقة**» ، والا كان ذلك أمرا بشعا » .

ثم انتقلت الصحف من الحديث عن سلوك فاجنر الى الاحتجاج على وجود رجل اجنبى المولد والثقافة في بلاط الملك الشاب . ورغم ذلك بعث الملك الى فاجنر بكتلات مطمئنة :

«**ما انفك اولئك الناس من قليلي الادراك الذين يرفضون بفضيبي عليك** . انهم لا يتصورون ، ولا يملكون أن يتصوروا عبق صداقتنا . اغفر لهم فانهم يجهلون ما يصنعون ، أمل أن ادرك قريبا ، ولك ودى العميق الدائم . صديقك المخلص : لودفيج» .

ويطمئن فاجنر ويلمس مقابلة الملك ، ومن الضريب الا يؤذن له في المقابلة ، فتعاوده الشكوك ويهيم الى الملك برسالة يطلب فيها ان يوضح له بصراحة ان كان عليه أن يستمر في ضيافته أم يرحل ، ويطمئن الملك فاجنر للمرة الثانية برسالة يقول فيها :

«**ابق يا صديقى** . سيمود كل شيء رائعا كما كان من قبل ، اننى الآن مشغول بكاد العمل يقتلنى ... صديقك : لودفيج» .

وهكذا كانت ثقة الملك واصراة اقوى من حملة الصحف المادية . ومرت العاصفة ، وعاد فاجنر الى عمله وان تكن كوزميا قد رحلت منه في رفقة زوجها الى بودابست .

ابتسمت الحياة لفاجنر وقدم مرضا لاوبراه «**تريستان وايزوله**» حقق نجاحا مذهلا أخرس الالسنه المادية . ثم انتقل الى قصر «**هوهنشواتجو**» حيث يقيم الملك نفسه ، يشغل كل منهما جناحا لكتهما يقضيان اكثر وقتهما معا ويتنزهان في عربة وسط الضمائل الممتدة .

(٩)

العش المكون

حمل فاجنر همومه ومضى الى صديقيه هانز وكوزيما ، وقرأ في عيني صديقه الطيب الوفي الحزن والمرارة والعتاب المستخفى . ومع ذلك لم يستطع فاجنر أن يحول قلبه عن كوزيما ، ذلك أن كوزيما لم تعد تمثل عنده امرأة يوهاها أو يأتس إليها ، بل حياته نفسها يستحيل عليه أن يحيهاها من دونها ، كذلك لم تعد كوزيما تشغل نفسها بشيء آخر غير حبها لفاجنر . وقد ضاقت باختلاس لحظات سمادتها معه فاتفقت قرارها الصارم بهجر زوجها والهروب معه .

مضى الخائنان فاجنر وكوزيما الى بيت استأجراه في جنيف ملومنين من المجتمع فحاولا تجنبه . ورغم أن المنزل كان في طرف المدينة ، غير أنهما أحسا عيونا ترقبهما ، فأوغلا في سويسرا حتى وجدا ضيقة صغيرة تسمى « تريشين » على مشارف مدينة « لوسرن » المعلقة على بحيرة « الكانونات الأربعة » ، ضيقة رالمة الجمال تحيط بها مرتفعات وجبال وأشجار ومياه ، وخلا فاجنر الى إبداهه الفنى وقد تجمع له كل ما يساعد على تفريته على التفتح والإزدهار ، وأنصت الى أطياف إبطاله الذين يخلقهم ، وغمس روحه في الموسيقى معاشياً ذاته المتجسدة في بطله الجديد « باريسفال » ، بينما أظلمت الدنيا في عيني هانز الذى يفقد زوجته وصديقه ، رفيقته واستاذة ، ماضيه ومستقبله ، لم استسلم للأسر الواقع وطلق زوجته الغائرة الخائنة ، بعد أن اتجبت « ألبا » ابنتها الثانية من فاجنر ، وتسامع مفجوماً : « هل يمكن أن نقارن سمو أعمال فاجنر بوضاعة سلوكه الشخصى ؟ » .

مدى الدهر . وأرجو أن ترمى أنت بدورك صداقتك لى ، تلك الصداقة التى اعتقدت من أدراك حقيقى اننى جدير بها . ومن ذا الذى يستطيع أن يفرق بيننا مهما نباعدنا . أعلم أن عواطفنا متحدة ، وأنت قادر على أن تدرك مدى ألى ، وتأكد أنى لم أجد حلاً آخر ، فلا تشك فى إخلاص أفضل أصدقائك وما ذلك الا حدث عابر .

صديقك المخلص حتى الموت : « لودفيج »

وتقبل فاجنر الأمر فى اسى عميق وكتب الى لودفيج :

« ودأماً يا ملكي العزيز . ولنتذكر صديقك الذى سيظل مخلصاً لك أبداً الدهر : ريتشارد فاجنر » (٢) .

وغادر فاجنر ميونيخ مجهداً متهاكاً الجسد والروح ، تتميزق روحه وهو يودع هذا العالم الأسطوري الذى أمضى فيه تسعة عشر شهراً مضت وكأنها حلم قصير وانتهت ليواجه أسى مجنة مررها خلال أمواجه الثلاثة والخمسين . حقاً لقد ملأ هذا الفراق نفس لودفيج الثانى ألامرارة ، غير أنه كان بالنسبة لفاجنر قضاء على أحلامه الكبرى وانتصاراً بشعاً لحمة الحقد والحسد والتآمر الوضيع .

ومع كل خطوة خطاها فاجنر بعيداً عن ميونيخ كان أمله في بناء المسرح المثالى يتقوس ، بينما يعظم شبح الدائنين ومدبرى المسارح ليسد أمامه الطريق . ويعود من جديد يصفى الى تفرع « مينا » ويعيد علاقته بماتيلده ماير فى اللحظة حينها التى يحس فيها بأنه مشدود الى كوزيما .

★★★

(٢) تلت نصوص خطابات لودفيج الثانى من كتاب :

Zjdenko Von Kraft; Richard Wagner, Une Vie Dramatique, Paris 1967.

صغيرة تتكون من ستة عشر عازفا بقيادة هانز رينتر الذي أصبح فيما بعد أشهر قائد لوسيقى فاغنر في ألمانيا ، حتى إذا اشرفت شمس عيد الميلاد (وكان يوم ميلادها هو يوم ميلاد المسيح) ، اصطفت الأوركسترا على الدرج تطلق الأنغام التي دأبت أذان الحبيبة النائمة فاستيقظت على عالم حالم تتردد فيه كلمات فاغنر الحانية تنفذ الى أعماقها :

في كنفك يتزايد إبداعي

واحس سكونا واستقرأ حولي

أفكارك أفكار الحب .

والنفخية ركن إليها فني

ووجدت بصدرك

بمد معارك أباي

ما رأي الأبدى الهادي

بيتاً مغطاه في دنيا الأحلام .

تبعث فيه أمجاد بلادى الخالدة ،

إبطال أساطير

ملات أميننا ،

عاشت بين حناياتنا ،

دوت ونة فرح معلنة :

رزقنا الله وليداً اسمه

سيجفريد

فأصيحى السمع لهلى الأنغام .

لكما تصدح موسيقي

ما أعظمها هبة

وظل فاغنر يعاشر كوزيما معاشرة غير رسمية ، ولم يعقد عليها إلا بعد عام كامل من ميلاد طفله الثالث منها وهو سيجفريد عام ١٨٦٩ . وتوفيت زوجته التي نسيها ولم يكلف خاطره حتى الاشتراك في مراسم دفنها ، واكتفى ليربع ضميره بأن توجه الى قبرها بعد حين ليسجل فوق شاهده عبارة تأبين تنضج بالتفاهة والتناقض : « أننا نحسد هذه المخلوقة التي تخلت أخيراً عن المعركة دون أن نالم !! » .

وتعد فترة الأعوام الخمسة التي أمضاها فاغنر في بيت « لريشين » الشاعرى القائم على مرتفع تحيط به جبال تغطي قممها الثلوج تترأى عبر أغصان الصفصاف الرامشة ، من أخصب فترات إبداعه ، اختلطت خلالها عناصر متشابكة : عناصر الإبداع الفنى وفورة العقل الباطن المثير وذكريات الماضي وأنفعالات الحاضر والرغبة في تنظيم الأفكار والصور الناطقة ، وهذا السيل المائى الذى لا يمكن تطويعه إلا في خدمة المبقرية وفي ظلها ، فقد أنهى فيها وضع موسيقى ثلاث أوبرات من الرباعية « ذهب السرايين » ، (١٨٦٩) و « فالكيورا » و « سيجفريد » عام ١٨٧٠ ، كما بدأ وضع موسيقى « غروب الآلهة » ، وقد نميز إبداعه بالهدوء والعمق والقوة والأصالة .

هناك كتب فاغنر « انشسودة سيجفريد الرعونة » (٧) ، تخليداً للذكرى ميلاد ولده سيجفريد الذى فرح به أبنا الفرع ، وتحية وفاء لزوجته كوزيما التى منحتة مساعدة لم يعرفها من قبل مع غيرها . وشاء فاغنر أن يكون عزف هذه المقطوعة مفاجأة لزوجته صباح عيد ميلادها فأخذ يدرب عليها سرّاً أوركسترا

نهر الراين » - يشكل في النهاية وحدة متشابهة الأجزاء متكاملة البناء (٤) .

وبالرغم من السعادة التي ذاقها فاجنر في « تريشين » في رفقة كوزيما التي امانته بثقافتها وحيويتها وحبها على أن يضع الحان اعظم اعماله واروعها في التعبير عن وجهة نظره في خلق اوپرا جديدة ، فإنه لا يكاد يرى جوديت جوتييه زوجة كاتول منديس ابنة العشرين ربيعاً التي زارته لتسكب في مسامحه عبارات امجائها وتقديسها حتى يعود قلبه ثانية الى هذا الخفق الذي لازمه طيلة حياته، ويستشعر لهفته في أن يضم هذه الانثى البضة الفاتنة الى صدره . غازلها ولم تصدّه فهم بها ، وعرف فاجنر مأساة حب جديدة وهو على أبواب الستين من عمره ، حتى اذا ما سافرت الى باريس اخذ يبعث اليها برسائل ملهوفة يسميها فيها « روحه » و « الأمل الذي لا يستطيع الحياة بدونه » .

كانت جوديت ثرية وكريمة ، تفدق عليه هداياها ، وتبعث اليه بتلك الأشياء التي جن بها منذ شبابه ، وهي الثياب الثمينة الرائعة الألوان . ويختلط حبه لها بحبه لهداياها حتى يكتب لها مثل هذا الخطاب :

جيبتي جوديت

« تسلمت كل ما بعثت به الي » من النعال المنزلية ، ومن عطر السوسن : انه رائع . غير لئى في حاجة الى كمية كبيرة منه ، لاني اضع

لا يملك أن يمنحنا اياها غير الحب .

هل يمكن أن نلقى فرحة بين حنايانا

اكبر مما تسكبها هذى الموسيقى المرحية .

وانا ابرز من بين الأنعام الجذلة

فأضمكما - أنت ولدى متحدين - الى نفسى ،

بينما تصدح موسيقي بمواطف جياشة

عاشت حتى الآن

كامنة في اعماقي .

لك يا من وهبني الحب

نجح فاجنر في ربط أجزاء هذه المقطوعة بفضل الميلودية التي اغدقها عليها ، وبإتباعه طريقة تكرار الألحان ذاتها مع احكام ربطها واتقان صياغتها ، فما تكاد الموسيقى تبدأ حتى تنساب وفقاً لبناء المقطوعة وتظل تتدفق دون توقف حتى نهايتها الخافتة . وتنبض ألحانها كلها بالجمال النادر والسحر الخارق والإيجاء السريع واجتذاب المستمع . فروعة فاجنر هنا تكمن في اختياره أنسب الألحان التي تعبر عن معاني كلماته أفضل تعبير ، ويضفى معها في قوتها ساحة تقوى وفي خفوتها ساحة نخفت . واستطاع عن طريق تكرار الألحان أن يحدد نشاط المستمع ويدفع منه الملل ويقدم له المادة الموسيقية في أشكال جديدة بتوافق الألحان ، وتنوع المقامات ، وربط هذه الألحان بالألحان أخرى وردت بإوبراته - ميثيل لحن سييجفريد « البطل وهو يهبط من الجبل الى

عاطفية الى نهايتها . لم يكن يصادف حباً حتى يحوله الى عمل فنى يستغرق في وصفه والحديث عنه حتى ليتصور أنه قد روى ظمأه منه . كان يكتفى من تجاربه الفرامية بالحياة مع خيالاتها وإطافها . ان كل مفامراته توحى اليها بأنه لم يكن يبحث عن المرأة بقدر ما كان يبحث عن شيء خبيء وغريب وراهما . ترى هل كان يبحث من وسيلة لاشباع شهواته التهمة أم من وسيلة لأرضاء غروره وكبرائه التى جرحت يوماً ، أم عن الانتصار والنجاح اللذين هام حياته كلها بتحقيقهما ، أم هذه الحالة النفسية - التى تحدثنا عنها من قبل - التى يحققها له المشق والتى تلهب حواسه الفنية وقدراته الإبداعية حتى تشغله من حبه محاولة تحويله الى مسلسل فنى ، أم كلها مجتمعة ؟ .

هناك شيء لا ريب فيه ، وهو أن لفرامياته الكثيرة هى سر خصوصية إبداءه الفنى . ولو تفرغ فاغنر للاستمتاع بفرامياته فنسب لحرماننا من إبداءه الفنى ، ولو لم يكن شهوانياً مفرطاً لما تعدد إنتاجه وتلون الى هذا الحد . فمن الطبيعي بعد ذلك أن يغفر له عشاق فنه نزواته وخياناته لأنها هى التى خلقت لهم أعماله الفنية الخالدة .

ولنستمع الى هذا الدفاع الذى يكتبه مارسيل بريون في مقاله « فاغنر بطل مأساته الذاتية » (٥) :

« اننا نعطى فهم شخصية فاغنر اذا رأينا في قبوله نقود الآخرين او طلبه لها احياناً نوعاً من التطفل والتعاطل الواقع .

نصف رجاجة منه في حمامي وأنا كثير التردد عليه .

احبك دائماً يا جميلتى وممسند دفتى جوديث .

اننى أحن الى ارتداء ثياب من « الساتان » ، فهو النوع الوحيد من بين الأنسجة الحريرية التى أحس فيها بالمتعة ...

اما ما نسيت ان اقله لك مع انه ما دفعنى للكتابة اليك مرة ثانية يا حبيبتي الغالية جوديث فهو النعال المنزلية ... اننى افضّل ان تكون بغير كموب » .

وحين يلفظ فاغنر انفاسه الأخيرة في مدينة البندقية يكون راغلاً في حياة ثمينة من هذه الثياب الحريرية التى كانت جوديث تمد بها . وقبل موته بساعات كان قد بدأ يكتب بحثاً عن « الأنوثة في أعماق الرجل » ، وعلى بعد خطوات منه ورقة بيضاء وحيدة خط عليها كلمتين فريدتين أشبه بجملة ناقصة ، منها بوصية مجنونة وهما « الحب ... والمأساة » .

ولكن هل ذاك فاغنر الحب حقاً وهل عرف

المأساة ؟

اتنا نريد ان نتوقف هنا قليلاً لتتسائل من هذا النوع الغريب من الحب الذى كان يسكن أعماق فاغنر ، وقد رأينا غزواته المدينة وتجاربه العاطفية العاصفة .

لقد رأينا كيف كان فاغنر لا يحيا تجربة

حياته . أى واجب يمكن أن يفرسه الإنسان
على نفسه أهم من هذا الواجب ؟ »

ترى الى أى حد يمكن أن يقتضنا دفاع
مارسيل بريون ؟ وإلى أى حد يمكن أن نفرض
الطرف عن نزواته وخياناته ونحن مدينون لها
بهذه المنجزات الفنية الخالدة ؟

★ ★ ★

(١٠)

تحقق الأمل : بايرويت قمة النجاح

ابتلقت كوزيما في قلب فاجنر أمه في إقامة
سرحه الجديد بعدما ذوى هذا الأمل بطرده
من جنة لودفيج ، ذلك أن كوزيما كانت قد
أصبحت شريكة لفاجنر في هذا الأمل ملهونة
هى الأخرى على تحقيقه بأذلة من أجل ذلك
فكرها وجهدها ، وإذا كانت اللعنة قد انقضت
من سماء « تريشين » في السنين الآخرين ،
وبدا الأصدقاء يتوافدون على عش غرامهما
المجنون ، فقد أصبح على كوزيما أن تقوض
أسوار الملة من حول فاجنر الذى يمثل
مجدها هي . هكذا وقع اختيارهما على مدينة
« بايرويت » تلك العاصمة الصغيرة القديمة في
شمال بافاريا والبعيدة عن ضجج المدن الكبرى
والتي تجمع بين هدوء الريف وسحره وسهولة
المواصلات التي تربطها بما حولها من مدن .

بعث فاجنر الى أعضاء بلدية بايرويت معرباً
عن رغبته في أن يكون موطناً لمدينتهم ، فرحب
أعضاؤها بطلبه ومنحوه صفة المواطن التي
عدها شرفاً لمدينتهم . وقدم فاجنر وكوزيما
الى بايرويت عام ١٨٧٢ ، وتملك - لأول مرة
في حياته - قطعة أرض قضاة مربعة مقفلة الا من
العشب ، منحها البلدية إياه لكي يقيم عليها

أن هؤلاء الذين يشتهرون بفاجنر لأنه كان
يمد يده كثيراً طلباً المال من أصدقائه ،
ولأنه كان يتطفل على مائدة « فيزيندونك »
في حين كان يجب مائيلده زوجة مضيغه
الذى يقدم له ماله وجهده ليشق طريقه
الى النجاح ، ولأنه تلقى معاشاً شهرياً من
والدة عشيقته جيبي لوسو خلال فترة
قصيرة ، ولأنه استغل ثغرات صديقه هانز
بيلو حتى دفعه الى تطبيق زوجته ليتزوج
هو بها ، أن هؤلاء ينسون ظروف الاضطراب
والتشرد التي مر بها الموسيقي خلال
النصف الأول من القرن التاسع عشر . فلم
تكن لمة ضمانات للعيش ولا روابط قوية
بين الموسيقيين ودور نشر النصوص
الموسيقية ، كما كان التقدير الذى يصيبه
الموسيقى في سماعات نجاحه قليل النفع ،
ولم تكن لدى فاجنر فكرة واحدة
تشغل باله ، وغير موهبة واحدة تستأثر
به ، ومن ثم لم يلقى في عمله وتفرغ له . بل
أن غرامياته نفسها لم تكن الا حافزاً له على
الإبداع الفني ، وكان يؤمن في سريره بأن
على الجميع أن يقدموا أنفسهم قرباناً من
أجل هذا الإبداع كما قدم هو نفسه قرباناً ،
ولهذا فلم يكن يستشعر خصاصة في قبول
التقود حتى لو كانت تقود امرأة ، طالما أنها
ضرورية ولازمة لعمله الفني الذى يعد
إنجازه كل شيء بالنسبة له .

أن فاجنر لم يشغل باله قط باللاتهامات
التي ألحقت شسده : اتهامات الفساد المالي
والاستهتار وفساد الفصحى في طريقة حصوله
على المال ، ذلك أن فكره لم يكن مشغولاً إلا
بشيء واحد هو تجسيد الموسيقى التي
تسكن أعماقه وصياغتها وإيصالها الى
البشرية التي يحس أن عليه أن يمنحها

رينشارد فاجنر بين الماطقة والمهقرية

فاجنر نفسه جميع جاساته ، مطلقا على كل شيء متحدثا في كل شيء ، وهو يقطع الحجرة جيئة وذهابا . ثم زاره صديق ثالث هو انطون بروكنر عازف الاورغن في البلاط الملكي ليهدي اليه احدى سيمفونياته .

وانتهى بناء المسرح ونصب فوقه السقف الخشبي ، ولم يبق الا الاعداد والتجهيز والتأليف ، وهي امور تتطلب كثيرا من المال الذي لم يتوفر بعد ان قدم جميع اصدقائه في المانيا ما يمكن . وموت سحابة باس لم يخفف من ثقلها الا اسم «لودفيج» حين طاف بخاطرده . وشيئا فشيئا بدأت نافذة الامل تتفتح عرسا ، لان الطريق الى لودفيج كان موصداً وان بقي قلبه عامراً بصداقة فاجنر والاعجاب به .

بدا فاجنر محاولة الاتصال بمنقذه الأخير ، فكتب رسالة الى « لودفيج الثاني » . وتخبر فون فليب سكرتير الملك الفرصة لكي يعرضها عليه وليحمله من العقبات التي تعترض تحقيق حلم فاجنر ، ونجح في إثارة حماسة الملك لتأييد المشروع الذي كان حلم لودفيج نفسه من قبل . وماذا تكون ثلاثمائة ألف فرنك الى جانب الاموال الطائلة التي ينفقها على بناء قصوره الشامخة في امالي جبال بافاريا ، واسرع الملك الى القلم يكتب الى صديقه :

صديقي العزيز

« اتوسل اليك من اعماق قلبي ان تغفر لي اني امضيت وقتا طويلا دون ان اكتب اليك . لقد شغلتنى مهام التاريخية ، ولم تترك لي وقت فراغ ، فلعلك غير جاثق علي من اجل ذلك ايها الصديق المقيم . وانه ليعزيني انني اتق في حسن معرفتك بي وبصداقتي الخالصة لك ، واصحابي الفائق بعملك الرائع المتناذر

ممرحه الجديد الذي اصبح فيما بعد كعبة يحج اليها كل عام مئات الآلاف من البشر .

وتأسست في انحاء المانيا كلها « جمعيات فاجنر » التي تجمع التبرعات وللعو لاقامة مسرح بايرويت . ولم يحل يوم ٢٢ مايو ١٨٧٢ حتى وضع فاجنر حجر الاساس وهو يهمس : « لتكن مباركا ايها الحجر ، وليخلدك الزمن راسخا حيث انت » .

لم توجه الى قاعة اوبرا مارجرافيات مساء حيث قاد السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ، وعاد في المساء الى « فيلا فانريد » التي يسكن بها والتي يمكن ترجمة اسمها الى « العلم الهادي » وانغمض مينيته واصدء تصفيق الامحاج والتقدير برن في اذنيه ، وابتسم والتموم بذهاب جفنيه ، وكانت ليلة رائعة ختم بها يوما من اجمل ايام حياته ، صادف يوم ميلاده الثامن والخمسين .

لم تمض شهور حتى جاء فرانز ليست الذي كان قد قاطع فاجنر منذ فرت معه ابنته كوزيما هاجرة زوجها مطلقة الفضائح على الالسنه . وما كاد ليست يجلس الى احفاده حتى نسي غضبه وغفبر لابنته وفاجنر خطيئتهما . لقد وجد بيتا واحفادا يخفون احزان شيخوخته وهو من ختم حياته ، قسيما حرام عليه ان ينعم بالحياة الزوجية بعد ان وهب نفسه للكنيسة وللن .

وفي صيف عام ١٨٧٢ وفد على فاجنر صديق قديم من اصله دوسلدن هو النحات جوستلف كيهنر ونحت له تمثالا نصفييا . ولكن فاجنر لا يمكنه ان يعطي الجولوس حتى يستطيع مديته ان يتم عمله في هدوء . ونحت الصديق تمثالا نصفييا . كوزيما يحضر

الماتيا . ويسرع لودفيج الثاني قبل ليلة الافتتاح ليشهد فرحة ميلاد العمل الذي ساهم في تحقيقه ، ويدخل بايروت خلسة ويختلي بفاجنر في قصر « الأرميتاج » ، ثم يشهد مسرحيات الخاتم الأربع في الليالي الأربع المتتالية ، ويجلس الملك الى جانب فاجنر في بساطة من ياتى أمراً عادياً ، مع أن ذلك كان يمثل حدثاً خطيراً في ميونيخ منذ سنوات لو أنه وقع . ويسى ذلك خلال الحلم الرائع الذي تمثله « الرباعية » مشاكل ملكه وهجوم قلبه والصراع المستمر في أعماقه ويسترد شبابه وحماسته ، فيضفى ذلك سعادة كبرى على فاجنر ، ويحس وهو في مقصورته أنه يتلقى قرباناً ملكياً خالصاً له وحده .

كما شهد العرض الأول الامبراطور ولهم الذي حضر في ابهة الأباطرة تصلف الجماهير على الجانبين لتحيته ، ويضبط على يد فاجنر مهثاً ، غير أنه لا يشهد غير مسرحيتي ذهب الراين وفالكويرا ، ثم يرحل ليشهد عرضاً عسكرياً في مدينة بايلسبرج ، وكأنما أتى لجرد القيام بواجب تفرضه عليه التقاليد .

وفي الحفل الختامي للمهرجان تجمع الأصدقاء ليحيوا استاذهم وهو مشغول الفكر بنقد عمله وتعداد أخطائه ، وقد أحس مرارة حين تقدم چيوفاني لوكا ووضع تاجاً حقيقياً على رأسه ، فتقبله وأن طوى نفسه على مرارة نفوق ما بنطوى عليه ارتداؤه التاج من سخرية ، حتى اذا أوشك الحفل على الانتهاء توقف أمام فرانز ليست وتطلع الى عينيه قائلاً : « هذا هو الانسان الذي يستحق التمجيد كله ، لقد آمن بي يوم أتكزى الجميع ، ولولاه لما استمعتم الى لصن واحد من الحاني . انني مدين بوجودي وبكل ما املك لصديقي الفاني الرائع فرانز ليست » .

الثاني . ان مشاعري تحرك مستقرة في قلبي حتى أنه ان الجنون أن يظن أحد أني تغليت من التفكير فيك وفي مشروعك . كلا ثم كلا . يجب ألا ينتهي مشروعك الى هذا المصير ، وأن تنقذه بجميع المساعدات . لا تفقد شجاعتك . وامنحني سعادة الكتابة الي قريباً ... » .

٢٥ يناير ١٩٧٤

المخلص لك : « لودفيج »

وهكذا اتقد المشروع ، وقام مسرح بايروت بقاتته التي صممها سيمر على هوى فاجنر لتكون مصيداً تتحرك في قلوب المجتمعين داخله انفعالات الخشوع التي تحركها الشغائر الدينية المقدسة .

وقد اقترن انتهاء اعداد المسرح بانتهاء فاجنر من موسيقى « غروب الآلهة » التي تكتمل بها « رباعية الخاتم » .

ولما كان فاجنر في حاجة ماسة الى اموال تعينه على اخراج الرباعية واعداد الفنانين والمغنيات واختيار الديكور والملابس فقد طاف في رحلة بغيينا وبرلين وهانوفر حيث استقبل بحفاوة تفوق الحفاوة التي يستقبل بها الملوك . ولم يهدأ فاجنر منذ صعد من رحلته ، فان اخراج « رباعية الخاتم » كان يشغل كاهله ، لأن ظهور هذه الرباعية على خشبة ذلك المسرح لن يكون الا امتحاناً حسيماً له ولأعلامه وتطلعاته ، فهي التطبيق العملي لنظريته الجديدة من فن المستقبل ، من الفن المكتمل ومن الاوبرا .

ثم تناقوا اعضاء اول مهرجان لموسيقى فاجنر باخراج « رباعية خاتم التيبولونج » على مسرح بايروت ، وتميد المدينة كلها بأصدقاء فاجنر وعشاق الموسيقى من مختلف أنحاء

امام هذه المعجزة الفنية ان تحول بين انفسنا وبين الاحساس بحيرة « مايمي » في اللحظة التي يضع فيها « سيجفريد » حطام سيف أبيه في الكور لكي يعيد سبكه من جديد ، ولعل كبرياء نيتشه حالت بينه وبين ان يحتمل مثل هذه الاستكانة ، ولعل بعض عبارات فاغنر القاسية قد جرحت رقة احساس نيتشه .

ويبدو ان شوريه محق في قوله هذا لان نيتشه المراهف الاحساس والذي لا يجري خياله الا الى الامور السامية النبيلة يصجز من فهم مثل هذه المشاهد ، فهو لا يرى الا الانسان الاعلى . وهكذا ترك نيتشه بايروت بلدة آماله المضيعة وسط المهرجان ورحل .

لم التقى نيتشه بفاجنر مرة اخيرة بعد شهرين في سورنتو ، غير ان اللقاء لم يفر شيئا ، بل تحول الى وداع نهائي بعد ان جرى اسم « پارتسيغال » على شفتي فاجنر ظاناً انه قد يصاح ما بينهما ، فلذا نيتشه يحس في هذا الاسم استسلاماً من فاجنر للعقيدة المسيحية ، فيصمت ثم يفترقان حيث يتابع فاجنر السير الى القعة وينزوي نيتشه في عزلة الرئاسة دون ان يلتقيا بعد ذلك ابداً .

ورغم ان صداقته الجديدة للكونت جوينو وهو كاتب عبقري أيضاً اخلت تعوضه عن النقص الذي استشرحه لغياب نيتشه ، الا انه قد بلغ ما كان يرجوه وحسب ما كان يرجوه . ذلك انه كان قد كتب الى صديقه يلو في ١٨ مايو ١٨٦٤ ذلك الخطاب الشهير الذي رسم فيه خطة مستقبله ونبأ فيه بانتهاء « رباعية الخاتم » عام ١٨٦٨ وعرض پارتسيغال عام ١٨٨٢ ، بل لقد تنبأ بوفاته في العام الذي يتلو تقديم پارتسيغال اي عام ١٨٨٣ . ولسنا نعتقد انه اختار هذا التاريخ في لحظة انقباض

وضم فرتزليست الى صدره ، فساد تائر عميق ضاعمه اثر سخرية التاج التي احسها ، واختفى المرح حتى جهد فاغنر في ان يعيد الى الحفل بهجته ولم ينجح الا حينما قال : « لنكف الآن عن ذكر الكلمات الماقلة » .

وتقاطر الزوار على بيت فاغنر ، ومن بينهم امبراطور البرازيل وحبيبة روحه الغالية جوديت جوبييه ، وحرم هانز فون بيلو وحده من حضور حفل الافتتاح ومن مشاهدة المسرح الذي دفع لاقامته اربعة آلاف فرنك ، وهي ما تمثل واحداً من خمسة وعشرين جزءاً من مجموع ما قدمته الامة الالمانية كلها له . ومع هذا يكتب هانز الى ابنته لويزا فون ويلز بعد جولة في امريكا قدم خلالها مائة وتسعة وثلاثين حفلاً موسيقياً : « لقد حرمنى القدر وغدر العالم - انا وحدي دون غيري ممن هم اقل جدارة مني - من ان اشهد اهم حدث في تاريخ الفن » .

والغريب ان هذا الحدث الهام كان سبباً في ان يفقد فاغنر واحداً من اهم انتصاره ودعائه وهو فريديريك نيتشه الذي كان قد جعل من نفسه نبياً مبشراً بالدين الفاجنري ، فقد رأى نيتشه في « رباعية الخاتم » صورة هزيلة بالنسبة لما كان يتوقع ان يشاهده ، ورأى ان فاغنر لم ينفذ في عمله ما دعا اليه في كتابته النظرية ، وخلف فاغنر وراءه محزوناً ومضى .

وقد اضطر ادوار شوريه وهو احد اصداقاه فاغنر الحميمين واشهر المعجبين به ان يكتب بان يضغط في مجلة على يد صديقه ثم يقول : « كان على فاغنر ان يبقى سيداً وسط هذه الزوامة التي اراها ، ولم يكن يستطيع النظر الى اصداقائه الا خلصة . ونحن لم تكن نستطيع

وبعد أن عاد فاجنر من لندن أحس بأن نفسه تتمرق ومغى يبحث عن مهرب : أيركب البحر قاصداً أمريكا وفق ما عرضه عليه مدير أعماله ؟ غير أنه قرر في النهاية أن يأوى إلى بيته وينكب على مكتبه ويفاق بابه ، ويعيم وحده في العالم الأسطوري وسط قلعة فرسان الكاس المقدسة ، ويضع أنفاس أوروبا « بارتسفال » حتى يسدل الستار على خيالاته فيعود إلى نزهاته اليومية ويجلس على منضدته المعتادة في مشرب « أنجيرمان » يمشي البيرة سميحة دون أن يحس حاجة حين تمد له الخادمة المعتلة يدها أن ينحنى عليها كما كان ينحنى على أصابع ملكة إنجلترا النحيلة المشدودة الجلد .

(١١)

خريف العمر :

ترحف الشيخوخة على فاجنر ويظم بالاسترخاء في إيطاليا ليستأجر للطبيب صديق في نابولي منزلاً صغيراً بعيداً يقضى فيه شتاء عام ١٨٨٠ .

وكان فاجنر يشقى شعب جنوب إيطاليا ، ويحس الفرح وهو يحيا وسطهم ويحنو على الشعاذين بمطايها . وقد شهد صبيحاً في الحادية عشرة من عمره ذات مرة يلرف الدمع إلى جوار حطام بعض تماثيل صغيرة كان مكلفاً بنقلها فأوقعها أحد السقاء من فوق رأسه وهو يمر إلى جانبيه ، فدرس فاجنر بعض النقود في جيب الصبي دون أن يتوقف ، حتى إذا عدّها الصبي وأراد أن يشكره لم يلحق به فاكفى بأن صلح بلعلى صوته يشكره . ثم شهد بعد هذا الحادث بدقائق راهباً ينهال على منزله

نفسى ، وإنما لأنه كان يعرف أنه سيبلغ في بارتسفال مرحلة الكمال التى لا يستطيع أن يلذهب إلى أبعد منها ، وأنه بتقديمها لا يبقى له ما يقدمه . والحقيقة أنه نجح في أن يخلق لغة موسيقية جديدة تماماً تبقى على الزمن لغته هو دون غيره من الموسيقيين . لقد تطلب إنجاز العمل الفنى الشامل بناء مسرح يصمم على وفق رغبته وقد أصبح بملك هذا المسرح . وأخيراً فإنه بنم باسم حياة عائلية حلم بأن يعيشها يوماً .

وإذا كان النجاح الذى حققه فاجنر قد احدث دوياً كبيراً إلا أن الحقيقة المؤلمة أنه قد كلفه نفقات طائلة فارتفعت خسائره إلى حد فشل معه في تخفيف آثارها منبج المسوك ومساهمات الأصدقاء . وقد بقي المرح مفلق الأبواب خلال الأعوام التسعة التى أعقبت افتتاحه عام ١٨٧٣ إذ ارتفعت الخسارة بعد أن وضعت نفقات المهرجان النهائية . فبلغت مائة وخمسين ألف مارك عاد فاجنر بسببها إلى حياة الكدح والأسفار ، فبدأ بالذهاب إلى لندن ليقيم عشرين حفلاً موسيقياً مقابل خمسمائة جنيه من كل واحد منها ، غير أنه سامة عودته لم يقبض إلا سبعمائة جنيه ذهبت بدورها لسداد ديون بايروييت .

ومهما تكن الخسارة الملمدة ، فإن فاجنر كان يقابل بالترحاب والتقدير ، إذ استقبله في مقصورته أمير ويلز الذى ورث عرش بريطانيا فيما بعد (الملك إدوارد السابع) ، كما استقبلته الملكة مثلما استقبلته عام ١٨٥٥ وإن استقبلته هذه المرة في قصر وندسور بدلاً من قصر باكينجهام ، ولم يكن إلا لقاء رتيباً فاتراً لم يترك صدى طيباً في قلبه فقرر ألا يعود ثانية إلى إنجلترا ، رغم ذكرياته الطيبة فيها منذ اثنين وعشرين عاماً .

البندقية الحالية ، ويصل الى ميونيخ ليقيم لصديقه الملك لودفيج الثاني عرضاً خاصاً لاوبرا «لوهينجرين» ولعزمه له افتتاحية «پارتسيفال» لم يعود الى بايروت ، بعد عشرة اشهر ونصف من اقامته في ايطاليا الاثيرة الى نفسه .

ثم يقدم لمسرح فيكتوريا ببرلين «ديابعية الغاتم» فيستقبل اهلها فاغنر استقبل الأبطال ويقفون في الطرقات والتوافد وفوق الأسطح والأشجار يشهدون كبار المدعوين .

ثم ينجح فاغنر يوم ١٣ يناير ١٨٨٢ في الانتهاء من موسيقى «پارتسيفال» رغم أزمات الربو التي باتت تثقله ، ويمضي في فرحة كبرى لانهاء عمله الذي يعده أحسن أعماله ، ويرى انه قد بلغ غيبه مرحلة الكمالات التي لا يستطيع ان يذهب الى أبعد منها ، وأنه لم يعد له ما يقدمه بعدها . غير ان زواج «بلانتينا» ابنة كوزيما من هانز ييلو والتي كبرت وترعرعت في أحضان فاغنر وأصبحت أجمل نجم يشرق في بيته قد أصابه بذهي غريب فأحس كأن صدماً في حياته قد وقع ، وبدأ له بيته في بايروت معتزلاً رهيباً ، وهكذا حن ثانية الى التجوال ، واستاجر شقة بقصر في البندقية ليكون مهرباً في سنوات الشيخوخة المقبلة .

وفي يوم ٢٥ أغسطس يقام حفل زواج بلانتينا وبجلس «ليست» الى الباتو ليعرف لحن الزفاف من اوبرا «لوهينجرين» وسط اربعين مدعواً ، ويحس فاغنر رغم فرحته الا انه وهو يرى بلانتينا أول نجم في مسائه يغيب .

ولكن الشيخوخة لا تنهي فاغنر عن ان يبلل طاقات جبارة في اخراج اوبرا الاخرية

بكل قسوة ، فجمع كل حصاهه من اللغة الإيطالية صارخاً في وجه الراعي القاسي وعاد الى بيته بعدها عابساً متقيض الروح وأنهى بقية يومه مكتئباً . وفي مرة أخرى شهد شاباً تجادل بالغ خضر وهي في نافذة بالدور السادس تمسك حبلاً تتدلى في نهايته سلة صفيرة بها بعض النقود التي يرفضها البالغ فأضاف اليها بعض قطع النقد التي ترضى البالغ والفتاة ، ولعب في رشا السلة ترتفع راقصة الى نافذة الفتاة الشابة .

وفي نابولي يحتفل فاغنر بعيد ميلاده الستين احتفالاً رائعاً ، فيخرج هو وأسرته المكونة من سبعة افراد هم زوجته وأولادها منه ومن هانز فون ييلو ، ويركبون مع سبعة من أصدقائهم خمسة قوارب تخطر بهم وسط مياه خليج نابولي الفاروق في أضواء المدينة الساحرة ، وقد اخذوا معهم «بيينو» المغنى الشعبى يشجيهم بغنائهم بينما ارتفعت بعض دمدمات بركان فيزوف المتألق وسط الليل ساحراً ومخيفاً معاً . ثم يعودون الى البيت فيشتركون في تمثيل الفصل الأول من اوبرا «پارتسيفال» فتجري الفرحة على كل الوجوه ويقول فاغنر : «لعمري هذا يوم من أيام الشباب» .

حتى اذا اهل الصيف بدأت رحلة العودة الى بايروت ، ولكن فاغنر لا يسرع خطاه وسط إيطاليا التي يشفقها بل يتوقف في روما وفي فيزا وفلورنسا وميينا حيث يلتقي بليست ، ويؤرد كنيسة «الدومو» التي تلهمه الصورة التي صور بها معبد الكائن القديمة في اوبرا «پارتسيفال» ، وكلّف صديقه الرسام جوكوفسكى بان يرسم صوراً يحاكي فيها صور الكنيسة من الداخل ليستخدمها في تصميم ديكور اوبرا . ثم يمضي شهراً في

يشوف على مقربة من مبيزج حين كان ما يزال
تلميذاً لتيودور فينليج .

ويشغل فاجنر نفسه بكتابة بحث طويل من
«**الدور المرأة في الجماعة**» وتنتهى أعياد الكرنفال
في البندقية ، وينقر المطر على زجاج النوافد
يوم ١٣ فبراير سنة ١٨٨٣ ، ولا يرفع فاجنر
عينيه عن الورقة التي يكتب فيها بل تنقل
رأسه وتختنق أنفاسه فتضغط يده على
الجرس الذي يرن رنيناً متصلاً تسرع في الزه
كوزيما لتجد زوجها راهش الشفتين متقلص
المضلات ينظر إليها في فزع وود فتميل رأسه
على صدرها حتى يعاوده الهدوء ، ويبدأ النعاس
بثقل رأسه المريحة على صدرها ، ويدخل
الطبيب ، وتشير إليه كوزيما أن يعود حتى
لا يقلق نومه المريح ، وتظل هي منتصبة حتى
لا تميل رأس فاجنر دون أن تعلم أنه لم يعد في
حاجة إليها حيث أصبح شيئاً من الذكريات .

اليس غريباً أن تعرف ابن فاجنر قد جلس
إلى البياتو آخر ليلة في عمره وعزف لحسن
«**نواح حوريات الراين**» وأنه هس في اذن
كوزيما «**لشدها أعشقت هذه الكائنات التي
تسكن أعماقي**» ، ثم صمت إلى الأبد وكأنما
لحق بالهوريات في أعماق النهر الكبير .

★ ★ ★

تجتمع شعراء إيطاليا في الصباح وحملوا
نعش الموسيقى الخالد أصراً منهم على نيل
شرف وداعه حتى الجندول الجنائزى الذى
ابتعد عن دوج قصر «**فندرامين**» حيث كان يعيش
الموسيقى الراحل ، ومضى الموكب حاملاً نعشا
تغطيه أغصان اشجار الفار وسعف النخيل ،
تبسط السماء فوقه زرقعتها الصافية وتمسه
الشمس بشعاع خنوع ، وتمس الدور ظلالها

«**بارتسيغال**» بينما يرن في اذنيه دوي نجاح
«**ريامية الخاتم**» في لندن ، واعتزام جامعة
أكسفورد منحه أرفع شهادة فخرية ، ثم تقام
حفلة العرض الأولى لبارتسيغال في أغسطس
١٨٨٢ فيحدث عرضها دويًا شبيهًا بدوي
السنة الأولى للمهرجان ، ويتقاطر عليها امراء
روسيا وانجلترا والنمسا ، غير أن لودفيج
الثانى يغيب فيترك في قلب فاجنر مرارة .
ويصعد فاجنر في حفلة العرض الأخير مساء
٢٩ أغسطس إلى مكان قائد الأوركسترا في
بداية الفصل الثالث وبمسك عصا القيادة التي
كان قد أسلمها في الليالى السابقة إلى قائدى
أوركستراه هيرمان ليغى وفرانز فيشر ، ويقود
الأوركسترا بنفسه في روعة وتائق وكأنما كان
يحبس أنه يودع بايرويت ومسرحها الكبير .
كان ذلك حدثاً صادقا ، ذلك أنه رحل
إلى البندقية بعد أسبوعين ولم يعد إليها أبداً .

عاش فاجنر في البندقية موجه القلب يحس
اقتراب منيته . وكثيراً ما أرفمه الربو على
أن يقطع نزهته في طرقات البندقية ويجلس
على إحدى درجات بوابة كنيسة القديس
مرقص ليلتقط أنفاسه ، وأن لم ينس أن يختار
الزاوية التي تنبدى له فيها كل روعة البندقية .
لقد مات صديقه جويينو ، وتحول نيتشه إلى
عدو صريح بعد شهوده بارتسيغال التي رأى
فيها عودة إلى المسيحية ، ولم يعد يجد بهجة
في زيارة «**ليست**» المعظم المنهوك .

وبمسك فاجنر في يوم ٢٤ ديسمبر ١٨٨٢
بعض القيادة مرة أخيرة في مسرح «**فينيتشى**»
ليحيى عيد ميلاد كوزيما الأربعين . ومن
الغريب أن يكون آخر ما يعزفه فاجنر أمام
الآخرين هو سيمفونيته الأولى الوحيدة من
مقام دو الكبير التي وضعها منذ نصف قرن في

قبل جثمان كارل فيبر . وتلفت المشيعون
الى شهقات كلبين مضيا مع الجثمان الى مقبره
الآخر كأنما كانا يودمان في ألم ، ذلك الرجل
الذى حنا عليهما سنوات طويلة في بيته الكبير .

منذ ذلك اليوم الذي غاب فيه فاجنر في
اعماق الترى وهو يمزف نوعاً آخر من الحياة
هى هذه الحياة التي يظنها الممسل ما بقى
أناس يمزفونه وأناس يصفون اليه .

في مياه القناة الكبرى محتضنة القارب
المحزون الذى تلطم مجاديفه الماء ، ويتلاصق
الناس بميدان القديس مرقس يلدفون اللمع
وكانهم أطفال مهجورون بعد أن ودعهم
« استاذهم » الألماني عائداً الى وطنه البعيد .

وعاد جثمان فاجنر يشق شوارع بايروت
على أنغام اللحن الجنائزى في « غروب الإلهة » ،
وعلى اصوات الكوروس الرائع الذى رافق من



الراجع

- BRION, Marcel; *Wagner, Héros de Son Propre Drame*, Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- HUGUENIN, I., *Wagner, Des Amours Intéressées*, Collection Génies et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- LAVIGNAC, A.; *Le Voyage Artistique à Bayreuth*, Nouvelle Edition, Delagrave, Paris 1960.
- MCKINNY, H. and ANDERSON, W.; *Discovering Music*, American Book Company, N.Y. 1952.
- NEWMAN, E.; *Wagner as Man and Artist*, Victor Gollancz Ltd, London, 1963.
- PANOFSKY, W.; *Richard Wagner, l'Apothéose du Festival*, Collection Genie et Réalités, Hachette, Paris 1962.
- SCHURE, E.; *Richard Wagner, Son Oeuvre et Son Idée*, Perrin et Cie., Libraires-Editeurs, Paris, 1920.
- VON KRAFT, Z., *Richard Wagner, Une Vie Dramatique*, Editions Buchet/chastel, Paris, 1957.

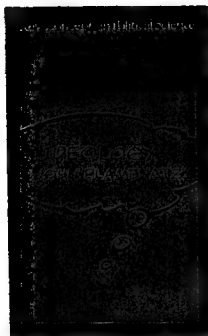
✻ برناردشو : مولع بفاجنر = ترجمة دكتور ثروت مكاشه

الناشر دار المعارف القاهرة عام ١٩٦٥

✻ ثروت مكاشه : مولع حذر بفاجنر (نعت الطبع)

الناشر محمد سعيد صباغ بيروت (دار العالم العربي)

★ ★ ★



الأيديولوجيا

تأليف: جون بلامنتاز
مترجم: خليل الكوتريزي بحواسايل

من طبيعة « الأيديولوجيا » ما هي ؟ وكيف تكون ؟

ولقد خلق بنا المؤلف بعيداً في مساوآت الفكر الفرنسي ، متبعاً مصادر « الأيديولوجيا » في مقدمات كوندراك Condillac ودراسات باسكال Pascal وروسو Rousseau . ثم

ليس من اليسر على أي كاتب أو باحث مهما بلغ من عمق وأصالة ، أن يعالج مسألة شائكة وصعبة كمسألة « الأيديولوجيا Ideology » . وعلى الرغم من ذلك فقد حاول « جون بلامنتاز John Plamentaz » (١) أن يتعرض للمسألة رغم ما فيها من عسر ، فكشف لنا في دراسة عميقة وكلمات رشيقة

Plamentaz, John, Ideology, Macmillan, London 1970.

*

(١) « جون بلامنتاز » باحث مدقق في النظرية الاجتماعية ، وكاتب مطّلع جداً في فلسفة السياسة . ولد في « مونتيجرو Montenegro » ثم انتقل عام ١٩١٩ إلى إنجلترا حيث تلقى العلم في جامعة أكسفورد . وانتخب عام ١٩٣٦ زميلاً بكلية All Souls College . وفي عام ١٩٥١ انتقل إلى كلية « نيلفد Nuffield » ثم رقي إلى منصب الأستاذية لكرسي النظرية السياسية والاجتماعية عام ١٩٦٧ . ومن أهم مؤلفاته : الماركسية الإنشائية والاشيوية الروسية German-Marxism and Russian Communism والحركة الثورية في فرنسا Revolutionary Movement in France والاسان والجمع Man and Society

ولقد اختلفت وجهات النظر بين الفلاسفة وعلماء الاجتماع ، حول مفهوم الايديولوجيا ، حيث ينظر الفلاسفة اليها على انها مجموع التصورات والانكار العامة التي تسود مجتمعا من المجتمعات في أى عصر من العصور . وقد يستخدم هذا الاصطلاح في معان اخرى أكثر تحديداً وضيقاً ، كى يشير فقط الى بعض أشكال من الأفكار والمعتقدات التى تتعلق فقط بجماعة أو «زمرة اجتماعية Social Group» . أما علماء الاجتماع، فينظرون الى الايديولوجيات على انها « ظواهر » أو « وقائع » ينبئ دراسة ماضيها ونشأتها وتطورها ثم محاولة تقنين القوانين التي تحكم في مسارها ، على اعتبار أن الايديولوجيات هي ظواهر خاضعة للشروط الاجتماعية ، فهي إذن « مشروطة اجتماعياً Socially Conditioned » .

يضاف الى ذلك أن « الايديولوجيات » تقوم في الوقت نفسه ببعض « الوظائف الاجتماعية Social Functions » .

ويقدم لنا مؤلف الكتاب ، عرضاً شاملاً لمجموع المفاهيم المتعارضة ، التي ترزخ بها النظرية الاجتماعية ، حيث أصبح للايديولوجيا معان فلسفية معقدة نجدها قد اختلفت بمفاهيم اقتصادية ، ومصادر سيكولوجية .

الآن الكتاب في معظم أجزائه يدور حول المفهوم الماركسي للايديولوجيا ، على اعتبار أن ماركس هو أول من وضع هذا المصطلح واستخدمه في علم الاجتماع . ولكنه الى جانب ذلك يعقد المقارنات بين سائر المفاهيم الايديولوجية المتصارعة والآراء المتشابهة ، حيث اختلف حولها سائر المفكرين ونجم عن ذلك الكثير من المشكلات المعقدة والاتجاهات المتعارضة .

ولكن اذا كانت المذاهب قد اصطرفت على مسرح الفكر الاجتماعي والسياسي ، حول مسألة الايديولوجيا ، وما تثيره من قضايا تحف بها الصعوبات ، فان جون بلامنتز لا يعقد المسألة بقدر ما يبسط لنا في وضوح

هجرة تلك المقدمات الفرنسية الى ألمانيا ، حيث نضجت والمزرت في باطن الفلسفة الألمانية ، فتمخض العقل الألماني عن صدور فلسفات كانط Kant وهيجل Hegel ثم دراسات ماركس Marx . وكارل مانهايم Mannheim .

ولقد افتتح المؤلف كتابه بالتأكيد على ذبوع المصطلحات السياسية وشيوعها ومن ثم كان المصطلح السياسي « شعبيته » حين يرحب البعض « بالنظام » ، بينما يتمرد البعض الآخر فيرفض « السلبية » ويؤكد « الثورة » . وبذلك اختلطت المصطلحات السياسية بميول سيكولوجية ومصادر مشحونة بالانفعال .

والايديولوجيا كمقولة اجتماعية هي محاولة ربط الفكر بالواقع ووصل العقل بالحياة ودمج المنطق بالوجود الاجتماعي ، للتوصل الى ما يسميه عالم الاجتماع الفرنسي المعاصر الدرييه لاموش Andre' Lamouche بسوسيولوجية العقل Sociologie de La Raison وتصبح الايديولوجيا بهذا المعنى ، هي دراسة مفصلة للتاريخ الاجتماعي للثورات والمذاهب والعقائد ، مع تأصل الأفكار من خلال ماضيها الذي يضيء عليها مفرها ومينها . ففي كل دراسة ايديولوجية ، يتم الباحث بتحليل الفكر في ضوء الماضي والعقل من زاوية الصراع المذهبي والتناقض الاجتماعي .

ولقد ظهر هذا المصطلح السوسيولوجي في الوقت الذي رفع فيه الفلاسفة من قيمة الشروط أو الظروف الاجتماعية ، فاهتم الباحثون بربط الفكر بالتاريخ ، ودمج الماضي بالحاضر، على اعتبار أن « المواقف الاجتماعية » الواجبة هي التي تخلق الفكر ، وأن التاريخ هو الذي يصنع المقولات التي تصدر عن ظروف التجربة السياسية ، وتتجلى على أرضية الوجود الاجتماعي .

وفرنا حارت كلمة « الايدولوجيا » فجمعت بين الصورة والخصوبة . وفرنا هي مهد الكلمة ، فصدت « الايدولوجيا » فرنسية الأصل ، كنتاج لفلسفة كوندياك Condillac تماماً مثلما صدت « سوسولوجيا Sociologie » كنتاج لفلسفة « كونت » الوضعية .

واذا كان القرن السابع عشر هو قرن « العقل Reason » ، فقد مرت أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بمصر الايدولوجيات ، حين تدفقت النظريات المتتابعة لتدرس « طبيعة الانسان » وموقفه من « المجتمع » . كما شهدت هذه القرون الطول لورات سياسية اطاحت بنظم اقتصادية وهلعت قلاع العصور الوسطى ، فتشترت ملامح البناء الاوربي ، بحلول المجتمع الصناعي وازدهار البورجوازية واندحار الاقطاع . وكانت الايدولوجية البورجوازية الناشئة ، هي ايدولوجية لورة تؤكد العدالة والاعتراف بحقوق الانسان ، كما كانت أيضاً ايدولوجية وطنية تدعو الى الاخاء والمساواة بين سائر افراد المجتمع .

ومن ناحية الأصل التاريخي والفكري ، تعني كلمة ايدولوجيا « علم دراسة الأفكار » ، الا انها كانت تستخدم في البداية للدلالة على كل فلسفة من الفلسفات « المضادة للميتافيزيقا » تلك التي كانت تفسر صدور الأفكار باشتقاقها عن « الاحساسات Sensations » . وكوندياك هو أشهر فيلسوف فرنسي يعبر عن الاتجاه الحسي اصدق تمير ، اذ أنه ترى في احضان الفكر الانجليزى التجريبي الذي يؤكد ذلك المبدأ التجريبي القديم الذي ينادى بأنه لا شيء في العقل ، ما لم يكن من قبل في الحس Nihil est in intellectu quod non ante Furerit in Sensu

ولقد اصبح الايدولوجيون بهذا المعنى ،

طبيعة الايدولوجيا في فحواها ومعناها . كما أنه لم يشر الى تلك الاختلافات المذهبية ، الا لكي يلقى ضوءاً أعمق على جوهر المسألة الايدولوجية ، حتى تصبح أكثر وضوحاً وتميزاً .

والكتاب في جعلته ممتع ، كما أنه يسهم في ميدان علم الاجتماع السياسي اسهاماً جاداً ، فقد حاول المؤلف منذ الفصل الأول التركيز على مختلف الاستعمالات الخاصة لكلمة « الايدولوجيا » ، كي يكشف لنا عن كيفية اختلاف كل استعمال منها عن الآخر ، بقصد إزالة الغموض الذي يحيط بالكلمة .

ويشير الفصل الثاني الى مدى تأثير الفلسفة الألمانية في بحث المصطلح ، حين شيد كانط Kant نظريته في المعرفة ، تلك التي اكترها وهندما لم اصاد بناهما التلغيد الكانطي النجيب فردريك هيجل Hegel . وناقش الفصل الثالث وجهة النظر السوسولوجية ويؤكد في الفصل الرابع على الفرضية القائلة بأن الايدولوجيا تتألف من مجموع المتفندات التي يكون لها دورها ووظائفها في التأثير على السلوك ، وتبرير أشكال النزوع البشرى . ويركز الفصل الخامس على التصورية الماركسية الخاصة بتحديد « ايدولوجية الطبقة Class ideology » وما يحتويهما من تصورات ومشاعر تتروى في حركة وخصوبة وفاعلية داخل اطار الوعي الطبقي . وفي الفصل السادس والآخر ، حاول المؤلف أن يستعرض مختلف الاستعمالات السياسية للكلمة . وسوف نعرض لاهم هذه الموضوعات في الصفحات التالية .

مصادر الكلمة واستعمالاتها :

اذا كان الفكر الألماني يمتاز بالصورية والصرامة والتجريد ، فإن الفكر الفرنسي يتصف بالخصوبة والحياة والسخاء . وبين ألمانيا

ان تشمل كل الأفكار التي تدور في رؤوس كل افراد المجتمع .

وأما الايديولوجيا الكلية فتتصل بالجوانب الكلية التي تتسع في مداها لتشمل مجموع التصورات والتيارات السائدة في أى عصر من عصور التاريخ . فإذا كان المفهوم الجزئى للايديولوجيا يستند الى اصول سيكولوجية، ويعتمد على مصادر نفعية ، فان الايديولوجيا الكلية انما تقوم على اساس منطقية وعقلية ، استناداً الى ما يميز اتجاهات التفكير الكلي السائدة في « روح العصر » أو « وعى الطبقة » .

ومع البدايات الأولية للنزعة النفعية Utilitarianism صدر المفهوم الجزئى للايديولوجيا ، حين ارتبطت الايديولوجيات منذ البداية عند « ماكيافلي » و « ديفيد هيوم David Hume » ، واختلطت بالاتجاهات النفعية في علم النفس ، الأمر الذى فرض عليهما أن يطبقا مبادئ السيكلوجيا الانانية في ميادين السياسة والاقتصاد . ومن هنا اتصلت الايديولوجيا الجزئية اتصالاً وثيقاً بسيكولوجيا المنافع .

المفهوم الماركسي للايديولوجيا :

إذا كان المفهوم الجزئى للايديولوجيا قد صدر مع ظهور الرواد الأوائل للنزعة النفعية ، فان المفهوم الكلي للنظرية الايديولوجية العامة ، قد واكب تقدم التكنولوجيا ، وظهور الطبقة البورجوازية القوية . الأمر الذى فرض على البروليتاريا ضرورة التسليح بايديولوجية مضادة للظلم البورجوازي . وبذلك تطورت تلك النفعية ذات الأساس السيكلوجسى الفردى ، كي تحل محلها تلك التصورية الجمعية ذات الأساس المادى أو الاقتصادى .

ولايديولوجيا الطبقات. مصادرها التاريخية وأصولها الاقتصادية والاجتماعية ، فهناك نظرة ايديولوجية مشتركة بين افراد الطبقة،

هم هؤلاء الفلاسفة الذين اكسبوا الأساس الحسى أو المادى للتصورات والأفكار . ولكن عبارة Ideologue لم تصدر على وجه الدقة عن « كوندياك » نفسه ، بقدر ما طبقت وتأكدت عند اتباعه من بعده . فلما انتقلت الكلمة الى ألمانيا طرأ على معناها الكثير من التغير ، بحيث استخدمت كي تشير الى عدد متكامل متسق من الأفكار والمعتقدات ، أو مجموع السمات والاتجاهات السائدة فى جماعة أو طبقة . وبذلك نجد انها تطبق فى الفلسفة الألمانية على ما يسمى Weltanschauung أو « الإدراك الكونى » الذى يتملق بالنظرية العالية World-View ، وهى نظرة كلية نستطيع بمقتضاها وفى ضوئها ان نتعرف على انماط التفكير السائدة فى الواقع الاجتماعى ، وتلك هى النظرية الايديولوجية العامة .

وتعمل الايديولوجيات المحافظة ، بورجوازية كانت أم اقطاعية ، الى الدفاع عن الظروف الاجتماعية والأوضاع الاقتصادية الراهنة ، ولذلك قد تؤول هذه الايديولوجيات الى تجميد المواقف والى تشويه الحقائق عن عمد حتى تلائم مصالحها . وهذا هو المعنى الذى قصده «كارل مائهايم» فى تعريفه للايديولوجيات على انها تشويه أو « اخفاء متعمد » لحقيقة الأوضاع والمواقف الاجتماعية .

وعلى العموم ، تنقسم الايديولوجيات الى قسمين ، ايديولوجيا جزئية ، وايديولوجيا كلية Total ideology . أما الاولى فتقتصر على الجوانب السيكلوجية البحتة ، حين تركز على تصورات أو مواقف تثير الشك والريبة من جانب الخصوم أصحاب التصورية المضادة . فحين يحدثنا الماركسيون عن « ايديولوجية الطبقة Class-ideology » ، فهم يقصدون بالطبع التركيز على اجزاء محددة أو دوائر خاصة من واقع الفكر الجمعى . على اعتبار أن ايديولوجية الطبقة ، لا تستطيع

الوعي الكاذب :

الوعي الكاذب False Consciousness ، هو ذلك الوعي الذي يبعيدنا عن الالتفات إلى الأساس الموضوعي للفكر ، حين نفعل عن عملية تأصيل الفكر المنفصل عن الواقع . فالوعي الكاذب هو وعي ضال ومضال ولا أساس له من الواقع ، كما أنه لا يتضمن «أية حقيقة» .

ولقد كان ماركس ينظر إلى الأيديولوجيا على أنها أوهام وكاذب ، وغالباً ما يطلق عليها اسم « الوعى الكاذب » بمعنى أن الأيديولوجى ، هو ذلك الفكر المروج للأضاليل الذى لا يعتمد على أى أساس موضوعى للفكر ، فى حين أن الأفكار الحقّة ، هى تصورات مشروطة اجتماعياً ، ومرتبطة أصلاً بالوجود الاجتماعى Social Existence .

ولذلك يتميز « الوعى الحق » عند ماركس عن « الوعى الكاذب » حيث يخضع الأول للشروط الاجتماعية ، ويستند إلى مصادر وأصول اقتصادية ، بينما لا يتصل الثانى إطلاقاً بالوجود الواقعى ، بالإضافة إلى انفصاله كلية عن أى أساس مادى . والأيديولوجيا عند ماركس هى « جزء من الوعى » ، ألا أن هذا الجزء يتدرج تحت مقولة « الوعى الكاذب » ، على اعتبار أن هذا الوعى هو « وهم خادع Illusion » ولكنه وهم يتميز بالثبات النسبى والمصوم بين مجموعات من الفئات أو الزمر الاجتماعية . وما قصده ماركس بهذا الوعى الخادع ، أنه تصور يتميز بأنه « كلى » و « عام » وله نتائج وأخطاره الاجتماعية . وهو يتألف من عدد مترابط من الأوهام الخادعة والتخيلات المغلوطة ، تلك التى تمتلئ بمعومها والتشارها بين مجموعة من الأفراد ممن يتشابهون اجتماعياً فى « مواقفهم » و « أدوارهم » . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، يعتبر التصور البورجوازي للدولة مثلاً من أمثلة « الوعى الكاذب » .

واستناداً إلى هذا الفهم البورجوازي

حين نجتمعهم مشاعر واحدة فى الوجدان الطبقي . فحين نسمع ماركسياً يحدثنا عن « الأيديولوجية البورجوازية Bourgeois ideology » مثلاً فأتينا نعرف فوراً من بقصده أو من يمتنيه من الناس ، وما هو مدار تفكيرهم ومستواه . وقد يملك البورجوازي « الفرد » ملكاً يتميز كليا عن مسلكه كعضو فى « طبقة » ويمارس نشاطاً اقتصادياً أو جميعاً معيئاً . حيث أن البورجوازي الفرد ، هو فى الواقع انسان أو « فرد عاды » لا يختلف إطلاقاً عن الانسان البروليتارى الفرد ، وخاصة حين يتجرد كل منهما عن تصوراتهم الطبقيّة ، ولكن على الرغم من ذلك التشابه فانهما يتميزان تمايزاً شديداً فى أن البورجوازي ينخد موقفاً خاصاً فى عملية الانتاج Process of Production مما يؤدى إلى خلق أيديولوجية مختلفة تماماً عن « أيديولوجية البروليتاريا Proletarian ideology » ويمكن أن نفهم هذا الموقف بسهولة حين نميز بين العامل المنتج ، أو « الانسان الكادح » من جهة ، وبين « صاحب العمل » أو البورجوازي الذى يملك مشروع الانتاج وأدواته . ذلك أن « النشاط الانتاجي » هو العنصر الجوهرى الذى يميز أيديولوجية البورجوازي عن فكر البروليتاريا ووعيتها ، والفصل الجوهرى بين كل من البروليتارى والبورجوازي ، هو موقف كل منهما فى النشاط الانتاجي ، هذا النشاط الذى يحدد دخل كل منهما ويغرض طبقته ومستواه الاقتصادى .

وهذا هو المفهوم المادى للأيديولوجيا الذى وضعه كل من ماركس وسديقه أنطون Engels بالنظر إلى مستوى دخل الفرد والطبقة الاقتصادية التى ينتمى إليها ، ودوره فى هرم النشاط الانتاجي ، بالنظر إليها جميعاً على أنها مصادر أساسية تحدد اتجاهات الفكر وتنظم مساراته .

بتطور التفكير الدينى وتفسير الدين ثم يبين كيف اشتهر « كارل ماركس » بعقد المقارنات بين « البناء الأسفل » و « البناء الأعلى » حين ربط البناء الإيديولوجى بالأساس المادى ، وحين وصل « الوعى » Consciousness «

بتلك الشروط الاجتماعية للوجود ، وان كان الفلاسفة الألمان قد أصدروا قبل ماركس ، عدداً من الأفكار والنظريات الفلسفية لتفسير « الفكر » ، وتحليل المعرفة . وبذلك عقدوا زواجا مقدساً بين الفكر والواقع ، أو بين « الفلسفة » و « التاريخ » . بحيث نستطيع القول ان « الإيديولوجيا » بمعناها الواسع ، هى ابنة هذا الزواج الشرعى ، أو هى وليدة خصوبة الفلسفة التى اثمرت على أرضية التاريخ الاجتماعى . وبعد مناقشة طريفة لآراء هيوم عن « التجربة » وفلسفة كانط الترنسندنتالية والفرق بين المنطق الكانطى والمنطق الهيغلى ينتقل الى الكلام عن هيجل والاتجاه الماركسي وكيف ان ماركس فخوراً بأنه اخذ منطق هيجل الجدلى ثم قلبه رأساً على عقب ، وأنه اذا كان هيجل قد ابتدأ بالفكر ثم انتقل الى الطبيعة فان الماركسية قد عكست الوضع فبدلت المادية الجدلية بالطبيعة ثم انتهت أخيراً الى الفكر . ولقد اتفق الماركسيون مع هيجل ، بأنه قد اصاب في اعتباره « التناقض » خطوة أساسية في سبيل التوصل الى الحقيقة ، واستفاد الماركسيون من هذا الاكتشاف وأصبحت الحقيقة في نظر الماركسي وليدة التناقض والصراع ، ولا بد من رفع التناقض ، والعمل على إزالة الصراع .

واذا كان الجدل الديالكتيكى الهيغلى يتجه في نهاية التاريخ نحو تحقيق الحرية ، فان المادية الجدلية إنما تهدف تاريخياً نحو تحقيق المجتمع الشيوعى اللاتبقى نظراً لان المشكلة الأساسية للفلسفة المادية الجدلية ، هى مشكلة الانسان وشقاؤه في حياته العملية . وغاية المادية الجدلية تحتم حل مشكلة الانسان، عن طريق الإيمان بالاشتراكية العلمية بقصد

الكاذب ، لطبيعة الدولة ووظيفتها . أكد الماركسيون أن مستقبل المجتمعات أو الدول الشيوعية لا يحفل في طياته أية تصورات خاطئة أو أوهام خادمة ، وليس هناك مكان في المجتمع الشيوعسى اللاتبقى Classless Society ، لا يسمى بالوعى الكاذب . فلسوف لا يتسع الناس في مستقبل المجتمع الاشتراكي وبخاصة في مرحلته الشيوعية ، تحت تأثير « الطبقة » التى تحجب الرؤية الصادقة . ولسوف تفهم الشعوب نفسها وتعى ذاتها ، ويعرف الناس بطريقة علمية وموضوعية كل ما يتصل بالمجتمع الشيوعسى الذى يعيشون فيه . ولسوف لا يصبح الناس في المجتمعات الشيوعية بعد ان تنهار « الطبقة » في حاجة على الإطلاق الى « دولة » لها مثل تلك القواعد الضاغطة والسلطان المفروض . حيث لا يوجد في المجتمع الشيوعى اللاتبقى مكان للقانون أو الأخلاق أو السلطة ، بتلك المعاني السائدة في المجتمعات البورجوازية ومن ثم فلا مكان للأوهام الخادمة، ولا مكان للوعى الكاذب، في مستقبل المجتمعات الشيوعية (الا طبقية) .

الدين والإيديولوجيا :

تعتبر الاخلاقيات عند ماركس من التصورات التى تحمل عناصر إيديولوجية ، على أساس أن قيم الاخلاق ومعتقدات الدين ، هى أفكار وتصورات منفصلة عن الواقع ، ولا يستطيع العلم الامبريقي أن يبرهن على مدى صحتها أو كذبها وهذا هو السبب الذى جعل ماركس يعتبرها مجرد أخلية وهمية .

ولقد أدخل ماركس قيم الاخلاق ونسق الدين في اطار ما يسميه بالبناء الإيديولوجي الأعلى . على اعتبار أن هذا البناء الأعلى يستند في وجوده الى « الأساس المادى Material Substructure » الذى هو مصدر كل المناشط الإنسانية والمواقف الاجتماعية .

ويعرض المؤلف الكثير من النظريات الخاصة

للسلوك الانساني هي نتاج نشاط الانسان وقدراته ، كما انها ايضا نتيجة حتمية لاتصال الفكر المستمر بالواقع الاجتماعي والبيئة الطبيعية . ولا شك ان التمييز الذي وضعه هيجل بين « الروح الذاتي » و « الروح الموضوعي » انما يتصل الى حد بعيد بذلك التمييز الماركس الذي يفصل بين « الومي » و « الوجود الاجتماعي » . حيث يستخدم هيجل كلمة « الروح » كي تصدق على النظم وأنماط السلوك من جهة ، ولكي تصدق ايضا وفي الوقت عينه ، على سائر المعتقدات والتصورات والمشاعر العامة . بمعنى ان هناك رابطة جوهرية بين الروح الموضوعي والذاتي ، حيث ان النظم هي « أنماط من السلوك » من جهة ، كما انها من جهة اخرى « قوالب من الفكر والمشاعر » قد صيغت في قوالب مرعية وعامة . بالإضافة الى اننا نجد انه في كل نوع من « النشاط الاجتماعي » يتوافر عنصر « الومي » وهو نوع من التفكير المرتبط بالاشياء والمتصل بالوجود .

الا ان هيجل لم يستخدم اصطلاح « الوجود الاجتماعي » الذي يتحكم في الومي . ولم يحددنا اطلاقا عن « الايدولوجيا » ، تلك الكلمة التي اصطنعها ماركس والى عليها كل الانحاء باعتبارها المفتاح الوحيد لفهم الانسان والمجتمع والتاريخ . ولكننا نلاحظ ان التصورية التي استغرقت جانباً كبيراً في فلسفة هيجل ، هي « التصورية المالمية » او ما يطلق عليه هيجل اسم Weltanschauung . يقصد بها معنى « التصورية الكلية للعالم » . ولا يمكن ان يحصل على هذه التصورية الكلية المطلقة سوى « كائن مفكر رشيد Rational being » حيث ان فهم النظم وتحليل الأفكار في ضوء علاقتها ببعضها بعضاً ودراسة

تطوير العالم وتفسير الانسان . وليس من شك في ان هناك فكرية في الاتجاه الماركسي ، فكما اعتبر « كونت » ان الحالة الوضعية هي النهاية ، فان ماركس قد نظر الى الاشتراكية العملية على ان غايتها انما تتجه نحو مجتمع بلا طبقات . وليس من شك ايضا في ان الجدل الماركسي لم يعد — كما هو الحال بالنسبة لهيجل — نوعاً من البحث النظري الميتافيزيقي . فلم يكن الجدل الماركسي جدلاً منطقياً بل صار « تحليلاً واقعياً » للقوى الاجتماعية في سيرها وصراعها التاريخي .

فإذا كان هيجل « ديناميكياً » في تصوره المنطقي لتطور « الفكرة » ، فان ماركس كان ديناميكياً هو الآخر في تصوره الجدلي لتطور « المجتمعات » . وإذا كانت الفكرة هي التي تحدد التاريخ عند هيجل ، فان « التاريخ » عند ماركس وبصفة خاصة البناء الأسفل ، هو الذي يحدد الفكرة .

الانسان والمجتمع والتاريخ :

ولكن اذا كان الماركسيون قد رفضوا تصويرية هيجل من « الروح اللانهائي » في عملية التحقق الذاتي ، نظراً لما فيها من تجريدات ميتافيزيقية ومناهات فلسفية ، فقد وافقوا على الأفكار الأساسية للنظرية الهيجلية ، مثل الجدل والتناقض ، كما وافقوا على موقف هيجل بصدد الانسان والمجتمع والتاريخ . فمن المتفق عليه مثلاً بين الماركسية والهيجلية ، ان قدرات الانسان — التي تميزه عن سائر الحيوان — متطورة بالضرورة حين تنضج وتتبدل على مر الزمان ، نظراً لاحتكاك الانسان الدائم بالطبيعة ، واتصاله الدائم بالحياة والمجتمع خلال تقدم حركة التاريخ .

ومن المؤكد مثلاً ان الأساليب التقليدية

ليست هي القنطرة الفريدة التي تصل العقل بالوجود، والفكر بالواقع. ففي ميدان الفن مثلاً، نجد أن النغمة ليست من عناصر « الخلق الفني »، ذلك الذي تتوافر فيه فقط بمض القواعد والشروط الصادرة عن ظروف المجتمع والتاريخ. على اعتبار أن الفن مهما خلق بعيداً في برج عاجي، فإن العناصر الاجتماعية تظل كامنسة في عملية « الخلق الفني »، بمعنى أن الإنسان والمجتمع والتاريخ، هي عناصر ضرورية لتكوين اتجاهات الفن ومداهبه.

فكرة النسبية والإيديولوجيات :

حين تنقلب سفينة في بحر عاصف، يظن بحارتها وهما أن العوثة سوف تألبهم في الحال. بينما يمتد البدائيون أن « روحاً خبيثة » قد قلبت السفينة، فالبدائي ينظر الى الكون نظرة خاصة، كما يحلل الاحداث والوقائع الفيزيكية تحليلاً غيبياً mystique وتلك هي ملامح وسمات العقلية البدائية. والبدائي لا يلجأ الى « الغيبيات » الا لانه يخفق في معرفة العلل الحقيقية. فهو كالتحضر يستطيع أن « يقاين » وأن « يفسر » بنفس الطريقة ومستخدماً نفس القنولات والقوالب. فالعقلية البدائية تحمل نفس التصورات والقنولات المنطقية، فهي عقلية حاصلة على « الزمان والمكان والعلية Causality » ولكنها تفسر وتحلل بطريقتها الخاصة، ووفقاً لاساطيرها وتصوراتها الجمعية. فقد تلقى المعتقدات البدائية ضوءاً على معنى « الوجود » ومغزى الاشياء، فليجأ البدائيون الى قصص القديماء واساطير الأولين، حتى يجدوا تفسيراً للاشياء والموجودات.

وقد تدور الإيديولوجيات، حول حكايات

ماضيها وكيف تنشأ وتطور، كل هذه جوانب تعتبر من اخص خصائص الإنسان من حيث هو كائن مفكر بمعنى أن النظرة الكلية للإنسان وموقفه من العلم، وتفسيره للتاريخ، لا تتحقق كلها الا بشروط « الومي » تلك التي تتوافر في الإنسان من حيث هو كائن « يفهم » و « يحكم » و « يعي »، ويستخدم أفكاره ويعددها أهدافاً خاصة يستطيع تحليلها وتعليلها وتفسيرها، من زاوية موقله ونظرة الكلية للعالم. فهناك تصورية للعالم، أو نظرة للوجود، يستطيع الإنسان من خلالها أن يضع نظاماً للاشياء. ومن شأن هذا النظام التصوري للوجود، أن يرتبط برباط وثيق بنسق الفكر واللغة Language. حيث أن الفكر يصبح بلا وظيفة اذا لم يتصل بالعالم أو يرتبط بالاشياء، كما تصبح اللغة ناقصة موحداً أن لم تنتمش بحركة الوجود وتلتحم بتيار التاريخ الاجتماعي.

وبهذا المعنى أصبح الفكر البشري ظاهرة تاريخية، ونتاجاً جمعياً يتوقف على شروط البيئة وظروف الثقافة Culture، كما يستند الفكر ايضاً الى مواقف اقتصادية تؤكد المصالح المادية. ولذلك كانت « المنفعة » هي الخلفية الاصلية التي تختفي وتستتر وراء سائر الإيديولوجيات، ويكفى أن نرفع هذا الستار النعني الجمشع، حتى نكتشف تلك الإيديولوجيات، وهذا هو اسلوب الماركسي في دراسة الإيديولوجيات، بالكشف عنها، حين تفصح عن نفسها، وتصبح عبارة عن ظاهرها الفكري، ولا نكتشف لنا سوى باطنها النعني الجمشع.

وعلى العكس من ذلك، فقد أثبت مالمبام أن « النافع » ليست هي الدوافع الوحيدة للسلوك والمواقف البشرية، وأن « المصلحة »

قواعد ومعايير للسلوك الخلقى ، على انها اجزاء متكاملة ومتساندة فى البناء الايدولوجى الأعلى .

ومن هنا يؤكد الماركسيون دائماً على وجود النسبى Relative ، فلا يلتفتون الى المطلق absolute . ولا شئ عندهم غير «النسبية» و « الحركة » ، و « الصيرورة » . وفى هذا المعنى النسبى ، يقول الماركسي الصينى الكبير « ماوتسى تونج » : « اذا فرض ان ضفدعا قال وهو فى قمر بشر : ليست السماء الا بحجم فوهة البئر فهو مخطيء . لان حجم السماء اكبر من ان يعادله حجم فوهة البئر . اما اذا قال الضفدع : ان قسماً معيناً من السماء هو بحجم فوهة البئر ، فهو على حق ، لان ذلك يتفق مع الواقع » .

تلك هى النسبية كما يعبر عنها « ماوتسى تونج » فى وضوح وجلاء ، ولكن الماركسية لا تستند الى النسبية وحدها ، وأما تقوم ايضا على الصيرورة ، حيث يرفض الماركسي الوجود الساكن أو الالى ، ويرفضون المبادئ الجامدة inerte ، ويؤمنون فقط بالوجود المتحرك، ويتمسكون بحزم بالمادية الديالكتيكية . والديالكتيك الماركسي هو علم القوانين العامة للحركة ، سواء فى العالم الخارجى ، أم فى الفكر البشرى . فليست الأفكار عند ماركس كما هو الحال عند هيغل ، هى التى تقود العالم وتفسره ، بل ان هذه الأفكار ، انما تستند بالضرورة الى الشروط الاقتصادية ، وتلك هى الضرورة الماركسية ، التى تجعل من المادة اساس الفكر والتاريخ . والاقتصاد عند ماركس ، هو المادة التى تفسر حركة التاريخ ، والاساس الاسفل ، هو الأرضية التى تشكل بنية العلاقات الاجتماعية ، وهذا المعنى أصبحت الماركسية فلسفة مادية ، وليست

واساطير ، أو حول معان اخلاقية تستند الى اصول أو قيم دينية . ولا شك ان جانب « الحكاية » أو القصة ، هو عنصر جوهرى فى الايدولوجيا ، فالقصة أو الاسطورة الايدولوجية عبارة عن قصة ذات مضمون اخلاقى ، ويتصل الجانب الايدولوجى بالقصة نفسها ، فاذا ما توافر مثلاً العنصر الاخلاقى دون مضمون اسطورى أو طابع قصصى ، فلن يتوفر على الاطلاق العنصر الايدولوجى . وتشرح القصة الايدولوجية أو تفسر كل فعل أو حدث من المواقف السوسيوولوجية العامة . وهذا هو السبب الحقيقى فى « نسبية المواقف والأفكار » كما تتجلى فى سياق التاريخ أو كما تخلق فى آفاق الميثولوجيا .

ولم يكن ماركس هو اول من بشر بالفكرة الايدولوجية ، وما يتصل بها من نسبية ، وخاصة حين تربط الفكرة باصولها الواقعية ومصادرها الاجتماعية . فلقد كان « باسكال Pascal » فيلسوفاً اخلاقياً ، وعالماً رياضياً ، الا انه فى الوقت نفسه عبر فى عمق واصالة من نسبية الفكرة الايدولوجية حين قال : « ان ما هو حقيقى فى شمال البرانس هو خاطيء فى جنوبها » . وحين أعلن باسكال هذه القضية ، لم يكن يفكر فى نظريات اوقليدس الهندسية ، أو حتى فى مدار كوبرنيكس Copernicus وانظاره الفلكية ، وإنما كان باسكال يفكر فقط فى قواعد الاخلاق وقوانين السلوك الاجتماعى . تلك هى النسبية الاجتماعية، التى انطلق منها ماركس وماتهايم ، بالرجوع الى البعد الواقعى للفكر والتصورات ، على اعتبار ان الظواهر والاحداث الاجتماعية ، انما تفسح عند ماركس لجدل الواقع وقوانينه . الامر الذى جعل ماركس ينظر الى القانون والأخلاق وما يتصل بهما من

الحقيقة المنبثقة من بنية الطبقة class structure ، فلقد استند ماركس الى مادة المجتمع ، حين نظر الى البناء الأسفل ، على أنه مصدر كل أشكال المعرفة من « إيديولوجيات » و « فلسفات » و « علوم » و « وأديان » . هكذا قرر الماديون الجدليون مضمون الإيديولوجيا ، على اعتبار ان إيديولوجية الطبقة هي انعكاس للصراع السياسى والاقتصادى والاجتماعى الذى يتحكم بالضرورة فى الفكر الطبقي ، ويتركز فى تلك المواقف والارتباطات العامة التى تتعلق بصراع الجماعات والطبقات والتاريخ ، وهذا ما يؤكد « كارل مانهام » فى كتابه المتع « الإيديولوجيا واليوتوبيا Ideology and Utopia » . واستناداً الى هذا الفهم - يرد ماركس إيديولوجية الطبقة الى تلك المشكلات الاجتماعية التى تنبثق من داخل بنية الطبقة . على أساس أن الفكر لا يتوقف على مجرد « الوضع الاجتماعى » للفرد ، بل أنه يتوقف أصلاً على « الوضع الاقتصادى » ويصدر من الموقف الاجتماعى والسيكولوجى للطبقة برمتها ، من خلال صراعها وآمالها ومخاوفها وإمكاناتها الموضوعية ، وهى الآمال والمخاوف التى تنبثق من ظروف وضعية يحددها السياق السوسيو تاريخى . فإنا حين نتعرف على إيديولوجية العصر أو « روح الطبقة » ، وحين نحاول أن نفهم حقيقة جماعة من الجماعات والأمر السوسيو تاريخية . فإنا نعنى بذلك أن نتعرف على خصائص وتكوين البناء الكلي « لروح العصر » ، أو « فكر الطبقة » أو « عقل الجملة » ، ذلك البناء الفكرى الشامخ الذى يتألف من مجموع الآراء والأفكار والظروف المنبثقة عن نسق System of Social Values القيم الاجتماعية ويتعبّر أدق ، أن ذلك البناء العقلى لروح العصر والطبقة ،

إيديولوجية ideologique . إذ أن علم الاجتماع الماركسى إنما ينظر فقط الى « البناء الأسفل » ، وهو البناء الاقتصادى المادى ، على حين أن المذاهب الفكرية ومساثر الإيديولوجيات ليست فى ذاتها إلا « بنية فوقية Superstructure » .

إيديولوجية الطبقة :

قلنا أن المؤلف حرص على أن يبين أن « اللات العارفة » ، أو المفكرة ترجع وتستند الى الواقع ، وأن أى مذهب فلسفى ، « لا يسبح فى فراغ » ، وإنما جاءت الفلسفات لتؤكد إيديولوجيات معينة ، وللدفاع عن مصالح طبقية ، أو تأييد مواقف سياسية . وبالتالي يمكن تفسير الأفكار والإيديولوجيات بالنظر الى طبيعة الموقف الاجتماعى العام ، وذلك الموقف الذى يحدد أطرافها ، والذى يضى عليها مفراها ومبناها . فتصبح الإيديولوجيا بهذا المعنى ، ظاهرة فكرية هامة ، فيقال مثلاً : « إيديولوجية العصر » أو « إيديولوجية الطبقة » ، بمعنى مجموع الملامح العقلية السائدة فى ذلك العصر ، أو الخصائص الذهنية الكامنة فى روح الطبقة ، وقد يقال : أن الإيديولوجية ، هى مجموع الأفكار التى تكون « النظرية » أو « المذهب » .

ويؤيد المؤلف ذلك بأقوال كثير من الكتاب من أمثال « جيرفثش Gurvitch » الذى يرى أن الإيديولوجية الماركسية تتضمن إحكاماً فى الأخلاق والدين والقانون والفن ، باستنادها الى الأساس الاقتصادى ، كما يسبح الوضع المادى للطبقة ، هو المصدر الوحيد الذى يفسر طبيعة المضمون الفكرى ، ومحتواه الداخلى . كما أن رايمون آرون Raymond Aron يذهب الى أن علم الاجتماع الماركسى يؤكد على تلك

« المصالح » ، تلك التي تصدر عنها « الأفكار ideas » . ومن خلال العمل ، وبالاحتكاك المستمر بين أفراد الزمر أو الطبقة، تنشأ مجموعة من الأفكار الأساسية . ولكن هناك مجموعة أخرى من « الأفكار الثانوية Secondary ideas » لا تنجم عن المناشط الجمعية ، بقدر ما تتصل بما يدور داخل إطار الزمرة أو الطبقة من آراء وما يسود فيها من تصورات ومعتقدات.

و « إيديولوجية الطبقة » ، هي مجموع الأفكار الثانوية السائدة في بنيتها ، وتلك هي الأفكار الإيديولوجية ideological ideas . ولذلك تحتوي إيديولوجية كل طبقة على مجموعة من الأفكار والاتجاهات الثورية ، التي تصدر عن الوعي الطبقي ، مما يؤكد أن هذه الأفكار إنما تبرز السمات العامة للطبقة والتي تضفي عليها شخصيتها وجودها . بمعنى أن إيديولوجية الطبقة إنما تعبر عما يجمع بين أفرادها من اتجاهات وعلاقات ، وما يشتركون فيه من آمال ومصالح ، وما يقومون به من أدوات طبقية ، وهذه كلها هي شروط « الوجود الطبقي » .

ويميز ماركس الطبقة تبعاً لنوع الملكية وشكلها ، كما يحدد مدى فاعلية تلك الطبقة وتأثيرها في النسق السياسي وفقاً لتقدير ثرائها وأهميتها مما يضفي عليها طابعاً يعطيها فرصتها أو دورها القيادي في البناء السياسي . ولكل طبقة آمالها وطموحاتها ، فطبقة الملاك تريد الثروة وجمع المال ، وطبقة الاقطاع الثرية بنى السلطة والسيطرة على الحكم بمزيد من القوة والسلطان السياسي ، أما طبقة العبيد فتأمل في التحرر من الظلم الاجتماعي واستغلال الإنسان لأخيه الإنسان .

هذه هي الخريطة الاجتماعية Social Map التي تبرز اتجاهات الطبقات ، حيث نجد تعارض

إنما يعبر على العموم عن « موقف الحياة Life Situation » ، ويفسر الوضع الراهن . حيث تعبر تلك الأفكار والظروف الطبقية عن وظائف وجودها في الوسط الاجتماعي .

ومن المسائل الجوهرية ، التي تعرض لها علم الاجتماع الماركسي ، مسألة هامة تتعلق بالتفسير العلني من الفكر والمعرفة ، حيث استند ماركس إلى « التفسير الوظيفي » ، لأشكال الفكر في البناء الاجتماعي ، وأشار إلى وظيفة التفكير الإيديولوجي ودوره في بنية الطبقة ، ودرس وظيفة العلم الوضعي والتكنولوجي . وبخاصة في المجتمع البرجوازي ، على اعتبار أنهما من ضرورات الانتصار الرأسمالي وأدواته ، حيث يستخدمهما العلم الاقتصادي في إشباع حاجات الإنسان . وبذلك أبرز الاتجاه السوسيولوجي الماركسي مبدأً هاماً بالنسبة لعلم اجتماع المعرفة ، وهو أن تطور الفكر والمعرفة في السياق التاريخي ، لا تفسره إلا أسباب اجتماعية ، وأن الفكر لا يتشكل إلا حسب الظروف التاريخية ، وأن كل مجتمع يصنع بناءه الفكري بشروط مستمدة من ماضيه ، ومن تراثه الحضاري المستند إلى أصول اقتصادية ، وأسس مادية .

ويقول المؤلف في ذلك ، أنه لا يمكن تعريف « الزمر الاجتماعية Social groups » أو تحديد مفهوم الجماعات ، إلا في إطار ما تقوم به من جهود أو أعمال ، تلك التي تسمى في علم الاجتماع باسم « المناشط الاجتماعية Social activities » . ولا شك أن « العمل » أو « النشاط » حين يكون جماعياً ودائماً ، لا بد وأن يخلق في الجماعة أو الزمرة الاجتماعية ، مجموعة من « الاهتمامات » أو

ولقد أشار ماركس في « الثامن عشر من برومير Eighteenth Brumaire » الى كلمة مشهورة للويس بوناپرت فقال من جموع الفلاحين الفرنسيين ، حين كان يتولى سلطاته كرئيس لجمهورية فرنسا : « انهم طبقة ينقصها الوعي الطبقي » ، مما يؤكد ضعفها وسلبيتها في ذلك العهد .

ومن خلال ما يصدر عن الوعي الطبقي من تصورات مشتركة ، يتعامل اعضاء الطبقة الواحدة ويتحدون في « زمر » وكان السادة في المجتمعات القديمة يتعاملون باعتبارهم « سادة Masters » . كما تدافع الطبقة عن وجودها وأهدافها وبصالحها ، فيقع أو ينشب الصراع الإيديولوجي مع الطبقات الأخرى . ويحمي السادة مثلاً انفسهم من ثورة العبيد ، فيدافعون دائماً عن طبقتهم ويسنون لمصلحتها القوانين . وكذلك يحمي زنوج أمريكا انفسهم من طفاني البيض، حيث يميز المجتمع الأمريكي بين الأسود والبيض باسم « التفرقة المنصرية » . ولا شك ان هذه وصمة عار في جبين مبادئ العدالة والحرية والديمقراطية التي تتشدد بها الولايات المتحدة الأمريكية .

وما يميز الطبقة عن « الزمرة الاجتماعية » هو درجة الاتساع والشمول ، فالطبقة مالية أو دولية cosmopolite ، أي لا وطن لها ، مثل طبقة العمال التي تمتد فيها وراء الأمم والدول حيث يدخلها العامل في كل مكان . ويعبر الشاعر الماركسي : « أيها العمال في كل مكان اتحدوا » عن هذه التصورية اسدق تعبير .

وتختلف الطبقة عن « الطائفة caste » ، ويمكن النظر الى « طوائف الناس » و « منازلهم » على أنها أنواع من الطبقات .

الخطوط ومدى تطابق الاتجاهات ، أذ ان « خطوط التقسيم » بين سائر الطبقات إنما تتعارض ولا تتحد أو تتفق . ولذلك أكد ماركس أن دكتاتورية البروليتاريا سوف تزيل هذا التعارض وتحل التناقضات . ولقد أعلن ماوسى تونج عدم صلاحية الاتجاه الماركسي الكلاسيكي في معالجة مشكلات بروليتاريا الفلاحين . وإنما أكدت ديمقراطية الصين الجديدة على دور الدكتاتورية المشتركة التي تضم طبقات الفلاحين والمتقنين وكل الطبقات المعادية للاستعمار .

الوعي الطبقي :

يسجل الفكر كل ما يطرأ على الجماعة من تغيرات حضارية أو اجتماعية ، ومن ثم كان الفكر عند عالم الاجتماع هو « ترمومتر » على درجة عالية من الدقة والحساسية ، لأنه يعكس ما يدور في بنية الوعي الطبقي . فقد تزول الطبقة بحكم القانون ، ولكن الوعي أو الوجدان الطبقي لا يزال باقيا . مثال ذلك ان زعماء فرنسا نادوا على طبقة النبلاء Noblesse ، وأطاحوا بامتيازاتها وألقاها وحقوقها . وتنازل أصحاب الأقطار والامتيازات عن حقوقهم لئلا « أفطس المشهورة » ، إلا أنهم رغم ذلك كانوا يحتفظون اجتماعياً بما كان لهم من مكانة ، فتمسكوا بألقابهم وعلاقاتهم السائدة وما يرطهم من قيمة راسخة في الوجدان الطبقي ، رغم زوالها باسم القانون .

وعلى هذا الأساس تتميز الطبقات بوجود الوعي الطبقي class consciousness الذي يبرز معالمها ويضفي عليها وجودها ، بمعنى أن وعي الطبقة ، هو « روح الطبقة » .

الطبقي « . ولقد اقترح لوكاتش Lukacs من هذا الفهم الماركسي الوعى الطبقي في كتابه « التاريخ والوعى الطبقي History and class consciousness » . حيث أكد في هذا الكتاب على أن البروليتاريا إنما تتميز بكثافة أكثر وطاقة أكثر من « الوعى الطبقي » عنها بالنسبة للبورجوازية .

وينبثق « الوعى الطبقي » من ثورة البروليتاريا خلال صراعاتها مع البورجوازية ، فنكتسب الكثير من الأمان والآمال الجديدة . وتصبح بذلك حاملة على « الوعى » عن طريق الكفاح الثورى ، كما تصبح على دراية تامة وكاملة بمصالحها الطبقية . ومن هنا يتطور « الوعى » خلال النضال ، حيث تتحول آمال الماضي وتبديل ، وتصبح الأمان الجديدة مختلفة من أمان الآباء والأجداد ، وبذلك يتعلم البروليتارى من تجربته الثورية ، وكفاحه المستمر ، أنه لن يحصل على أمانه ، ولن يحقق آماله إلا باحلال الاقتصاد الاشتراكى محل الرأسمالى . وقد بكافح البروليتارى فى شراسة ، وبكل الوسائل باستخدام القوة ، أو بالصراع الدموى ، حتى يتم له تحقيق الوجود البروليتارى وحتى يحصل العمال والشخيلة على أمانهم وأهدافهم . وهنا تصبح طبقة العمل واعية بذاتها .

ولا شك أن نظرية ماركس عن « الوعى الطبقي » ، وخاصة ما يقصده بالوعى البروليتارى ، قد تطورت عند « جورج لوكاتش » حين أشار الى تفوق واستعلاء الوعى البروليتارى على كل أشكال الوعى الطبقي . ويتفق لوكاتش مع ماركس على أن الوعى الطبقي البورجوازى ، إنما هو صورة

إلا أن « الطائفة » هي « طبقة مغلقة » ، ولا تطلق إلا على الطوائف الهندية بالذات التى تمنع دخول الأفراد أو الخروج منها . وقد يكون للطبقة أيديولوجيتها الخاصة ، دون أن يتوافر لديها « الوعى الطبقي » . فقد تتفق الأفكار والآراء والرغبات ، وقد تتشابه المشاعر والآمال ، مع فقدان « عنصر الوعى الطبقي » ، وهذا هو السبب الذى من أجله يقول ماركس « فى الثامن عشر من برومر » أن طبقة الفلاح الفرنسى إنما ينقصها الوعى الطبقي . على ما سبق أن ذكرنا ، ولقد عدد ماركس أسباب فقدان الوعى الطبقي بين فلاحى فرنسا ، ومنها عدم توافر عنصر « التنظيم organization » بينهم ، ذلك العنصر الذى يؤكد مصالحهم الطبقية ويشجعها ويروجها ، ومنها أيضاً أنهم لا يتعاملون فيما بينهم كطبقة محددة المعالم ، نظراً لاعتدائهم توافر « الأهداف المشتركة common purpose » سواء أكانت اجتماعية أم سياسية ، بمعنى أنهم ليسوا على علم تام ودراية حقيقية بوجودهم الطبقي ، ولا يحرصون على تأكيد هذا الوجود وتديم المصادر الحقيقية والامس الموضوعية التى تديم مصالحهم الطبقية وتسندها .

ومعنى ذلك أن انكار ماركس ورفضه لوجود الوعى الطبقي بين فلاحى فرنسا فى عصره ، مبني على أنهم لم يكونوا على دراية بمصالحهم أو وجودهم الطبقي . ولقد ذهب ماركس الى ما هو أبعد من ذلك ، حين يشك فى إمكان وجود « الوعى الطبقي » بين الفلاحين على العموم ، وحين ينظر ماركس الى طبقتى البروليتاريا والبورجوازية ، على أنهما الطبقتان الوحيدتان الحاصلتان على عنصر « الوعى

أن الرأسمالية إنما تحمل في طياتها بذور هدمها ، حيث أنهم لن يستطيعوا رفع التناقضات إلا برفض النظام نفسه ، ولكنهم يتمسكون بوجودهم الطبقي المؤقت ، الذي يبقى ببقاء النظام البورجوازي ، ويستمر باستمراره .

من صور « الرمي الكاذب » . ولقد أخطأ البورجوازيون للأسف فهم مصالحهم الطبقية التي يسندونها نظامهم البورجوازي ، ولم يدركوا المقصود من وجوده ، أو التناقضات Contradictions الكامنة فيه ومن ثم لم يعملوا بالطبع على حلها . وهم لا يدركون

من الكتب الجديدة

كتب وصلت لإدارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتفصيل في الإصدار القادم

Gordon Donald C., *The Moment of Power, Britain's Imperial Epoch*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs., N.Y., 1970.

MAZZEO Joseph Anthony, *Renaissance and the Revolution, The Remaking of European Thought*, Methuen & Co. Ltd., London 1969.

Nelson Leonard, *Progress and Regress in Philosophy*, Translated by Humphrey Palmer. Oxford Basil Blackwell, Vol. I, 1970, Vol. 1971.

Roslansky John D., (Edit), *The Uniqueness of Man, A Discussion at the Nobel Conference*, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1969.

Sampson Anthony, *The New European*, Hodder and Stoughton, London 1968.

★ ★ ★

العدد التالي من المجلة

العدد الرابع - المجلد الثالث

يناير - فبراير - مارس ١٩٧٣

قسم خاص من النشوء والارتقاء
بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

الخليج العربي	٥	سلطنة	٥	سوريا	٣
السعودية	٥	سلطنة	٥	المتباعدة	٥٠
اليمن الجنوبي	٤٠٠	فلس	٤٠٠	السودان	٤٥٠
اليمن الشمالي	٤٠٠	فلس	٤٠٠	ليبيا	٣٥
العراق	٣٠٠	سلطنة	٤٠٠	مستقط	٤٠٠
باكستان	٤٠٠	فلس	٣٠٠	الجزائر	٥
الأردن	٤٠٠	فلس	٤٠٠	تونس	٥٠٠
		فلس	٤٠٠	المغرب	٥

طبعة حكومة الكويت

عالم الفكر

العدد الرابع - يناير - فبراير - مارس ١٩٧٣

جلد الثالث

النشوء والإرتقاء

- تطوّر الكائنات الحيّة
- فكرة الخلق
- التطوّر العضوي للكائنات الحيّة
- التطوّر الاجتماعي
- الأصول الشرعيّة

عالم الفكر

رئيس التحرير : أحمد مشاري العدوي

مستشار التحرير : دكتور أحمد أبو زيد

مجلة دورية تصدر كل ثلاثة أشهر عن وزارة الإعلام في الكويت ✻ يناير - فبراير - مارس - ١٩٧٣
المراسلات باسم : الوكيل المساعد للشؤون الفنية ✻ وزارة الإعلام - الكويت : ص ٠ ب ١٩٣

المحتويات

النشوء والارتقاء

٢	بقلم التحرير	مهيد
١٣	دكتور علم الدين كمال	طور الثلاثات الحية
٥١	دكتور فتح الله خليف	فكرة الخلق
٧٥	دكتور يوسف عز الدين عيسى	التطور العضوي للثلاثات الحية
١٠٥	دكتور أحمد أبو زيد	التطورة الاجتماعية
١٢١	ترجمة فاروق مصطفى اسماعيل	الاصول البشرية

★ ★ ★

آفاق المعرفة

١٥٢	دكتور توفيق الطويل	خصائص التفكير العلمي
١٩١	دكتور إسول غليونجي	الصحة والطب في أمريكا قبل كولومبس وأوط أمريديا

★ ★ ★

ادباء وفنانون

٢٢٧	دكتور حمى اسلام	فتحنتنوع وفلسفة التطويل
-----	-----------------	-------------------------

★ ★ ★

عرض الكتب

٣١٥	نحو علم اجتماع للسينما
٢٩٥	الايولوجيا والجنتم

الدارسات التي تنشرها المجلة تصدر عن آراء اعضاءها وحدهم

النشوء والإرتقاء

تقديم

أغلب الظن أن تشاؤم داروين Charles Darwin لم يكن يتوقع أن يكون لنظريته عن « أصل الأنواع » ، وهي النظرية التي ضمنها كتابه المشهور بهذا الاسم والذي صدر عام ١٨٥٩ ، كل ذلك التأثير الذي تعدى مجال الحياة البيولوجية إلى بقية العلوم الأخرى ، طبيعية كانت أم إنسانية مما دفع أحد كبار علماء الأنثروبولوجيا الأمريكيين المعاصرين وهو الاستاذ كروبر Alfred Kroeber إلى القول بأن هناك « نوعاً من عدم التناسب بين الاسهام المحدود الذي أسهم به داروين في العلم والذي ينحصر في وضئع وتجسيد مبدأ الانتخاب الطبيعي ، وبين كل ذلك التأثير الهائل الذي تركه تأسيس هذا المبدأ البيولوجي على العلم الكلي » (١) . فقد كان هذا المبدأ البيولوجي بمثابة ثورة حقيقية على الأوضاع السائدة في كل العلوم وكل التخصصات ، ولكنها - ككل الثورات - قوبلت بكثير من المقاومة العنيدة في كل مجالات الفكر والعلم ، وبلغت تلك المقاومة أشدها في مجال التفكير الديني والدراسات اللاهوتية في أوروبا . ومنع ذلك فقد أفلحت تلك « الثورة » في دفع علماء العصر إلى البحث عن أصول الأشياء مثل أصل اللغة وأصل المجتمع وأصل الحضارة وأصل العائلة بل وأصل الدين أيضاً بنفس الطريقة التي بحث بها داروين

Kroeber, A. ; (Evolution, History and Culture) in Sol Tax (ed) ; Evolution after (١)
Darwin : The Evolution of Man, Chicago University Press, 1960, P. 1.

عن « أصل الأنواع » . وبذلك يمن القول أن النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان - بحق - عصر داروين والداروينية .

والواقع أن كتابات داروين لم تؤثر - في بداية الأمر على الأقل - في العلوم الطبيعية بنفس القوة ونفس العمق اللذين أثرت بهما في التفكير الديني والاجتماعي . ففي مجال الدين اعتبرت النظرية نوعاً من التحدي السافر الصارخ للأفكار والمعتقدات الدينية الراسخة المتوارثة بما أثارته من معارضة لفكرة الخلق التي تقوم عليها الأديان السماوية كلها ، وبالتالي بما أثارته من شك وأتريب حول مدى صحة « الكتاب المقدس » و « العهد القديم » بالذات . وقد دفع ذلك بطبيعة الحال رجال الدين المسيحي إلى التكتل والوقوف معاً ضد نظرية التطور والعمل على هدمها ، ونشأ من ذلك الصراع حركة فكرية عميقة تناولت أمور الدين والعقيدة بالبحث والتحليل عسى أسس علمية جديدة تختلف اختلافاً تاماً عن المسلمات الغيبية التي كان يقوم عليها التفكير الديني في أوروبا قبل عصر داروين . أما في مجال العلوم الاجتماعية والدراسات الإنسانية فقد أفلحت النظرية في توجيه تلك العلوم والدراسات وجهة محددة بالذات تحاول هي أيضاً البحث عن أصول المجتمع والثقافة والنظم والمراحل التي مرت بها خلال تطورها الطويل وتحديد ملامح كل مرحلة من تلك المراحل .

وبطبيعة الحال لم يكن داروين وكتاباته هو السبب الوحيد ، أو حتى السبب الرئيسي لكل هذا الجدل الذي ناز حول المسائل الدينية والعلمية والاجتماعية . فلم يكن هو أول من ذهب إلى القول بأن الإنسان ظهر نتيجة لعملية تطور طويل وبطيء من حالة حيوانية أكثر بداءة وتأخرًا . وقد يمكن فهم نظرية التطور العضوي في إبعادها التاريخية إذا نحن تذكرنا أن أسس الكوزمولوجيا (علم الكون) التطورية ناقشها الفيلسوف الألماني الشهير كنت Kant في كتابه « الأسس الميتافيزيقية للعلم الطبيعي » مسام ١٧٨٦ ، وكذلك إذا اخذنا في الاعتبار ما ذكره لابلاس Laplace عن « الفرض السديمي nebular hypothesis » عام ١٧٩٦ ، وآراء هتون Hutton عن أسس الجيولوجيا الحديثة التي كان يرى أنها يجب أن تتركز أولاً وقبل كل شيء على نبد النظريات التي ترد التكوينات البيولوجية إلى الكوارث التي تعرض لها الكون ، وهي النظريات التي يشير إليها كل من الدكتور علم الدين كمال والدكتور يوسف عز الدين في مقالتهما المنشورين في هذا العدد . وعلى ذلك فنحن نذكر كتاب داروين « أصل الأنواع The origin of species » كانت المسسوم الفيزيائية قد اتخذت بالفعل اتجاهها تطورياً في نظرتها إلى الأحياء . وهذا نفسه هو ما أحدث بالنسبة للأشكال الحية على يد لوراموس داروين Erasmus Darwin - جد تشارلز داروين - في كتابه « معبد الطبيعة Temple of nature » الذي صدر في عام ١٨٠٣ ، وعلى يد بيفون Buffon ولامارك Lamarck في أوائل القرن التاسع عشر أيضاً في نظريتهما عن تحولات الأنواع .

وهذا معناه أن « أصل الأنواع » ظهر في جوسمحون بالتفكير التطوري ، بله ، وأيضاً بالتغيرات السياسية والاجتماعية التي كانت تهز أوروبا بمنغبي أوائل القرن التاسع عشر والتي كانت تتجلى في بعض الأحيان شكل « ثورات » تهدف إلى هدم الأوضاع القديمة والوصول إلى مستويات اجتماعية جديدة تقوم على أسس مختلفة تحاول أن تحقق مبدأ بونتام Bentham المشهور عن ضرورة الجهل على « توفير أكبر قدر من السعادة لأكبر عدد من المواطنين » ، وبذلك فإن داروين كان

« وارثاً » - وليس « خالقاً » لمشكلة الاهتمام العام بالتطور حسب ما يقول الاستاذ ليونتسن Lewontin ، وهذا هو ما أوضحه هيربرت سينسي نفسه في كتابه « مبادئ البيولوجيا Principles of Biology » الذي ظهر بعد كتاب داروين بخمسة أعوام (٦) ، ولكن إذا لم يكن داروين هو أول من ذهب إلى القول بأن الإنسان تطور ببطء من الحالة الحيوانية التي أشرنا إليها فإنه كان أول من وجه العلم - بالعلمى الدقيق لهذه الكلمة - ذلك الاتجاه وبعد أن كانت هذه المسألة فكرة نظرية بحتة أصبحت مبدأً علمياً معترفاً به (٧) .

ولقد ورث داروين - ضمن ما ورثه موقف التشكيك في كثير من مسلمات الدين المسيحى ومنها فكرة الخلق ومدى إمكان رد « العهد القديم » إلى الوحي الإلهى ، وهما مسألتان كنا نثيران كثيراً من الجدل والتساؤلات ولتقيان كثيراً من الهجوم قبل أن تظهر كتابات داروين بأكثر من قرن (٨) . فقد أدى العلم « النيولونى » إلى إضعاف الإيمان في الوحي بالنسبة للكتاب المقدس ، لأن ذلك العلم أدى إلى ظهور « فلسفة ميكانيكية » أو آلية تتصور الطبيعة نسقا من المادة المتحركة ، وأن هذا النسق يخضع لقانون محكم إلى أبعد حدود الأحكام ، وأن كل « حالة » من « حالات » ذلك النسق تنبثق من « الحالات » السابقة عليها تبعاً لقاعدة رياضية دقيقة . وهذا موقف يختلف كلية عن التصور الدينى للطبيعة الذى يرد الأحداث كلها إلى إرادة الله مباشرة ، بحرف النظر عما إذا كانت هذه الأحداث عادية أم خارقة للطبيعة كتلك التى تظهر في « العهد القديم » . وقد أدى ازدهار العلم وتقدمه وتفلفله في كل شيء السى المبالغة في إمكانياته والإيمان بقدرة الإنسان المظقة على التقدم والارتقاء غير المحدودين ، وعلمسى التخلص والتحرر من كل القيود التى تتخذ شكل نظم وكذلك على تحقيق السعادة لنفسه . وقد انعكس ذلك في كتابات داروين ذواتها وبخاصة في « سيرة حياته Autobiography » حيث يذكر صراحة أن « (العهد القديم) عرض تاريخى زائف للعالم وأحداثه » (٩) .

والطريف في الأمر أن داروين درس اللاهوت في شبابه بجامعة كمبردج لى يصبح قسيساً في الكنيسة الأنجليكانية وذلك بعد أن اخفق في دراسة الطب بجامعة أدنبرة وقرر بعد أن اضفى عامين هناك أن مهنة الطب لا تناسبه ، وقد أمضى داروين ثلاثة أعوام بجامعة كمبردج أعلن بعدها أنها أعوام ضائعة من عمره ، وذلك قبل أن يشترك في الرحلة قامت بها السفينة البحرية « بيجسل Beagle » لأجراء مسح شامل وأوسع في نصف الكرة الجنوبي ، وهى الرحلة التى وصفها داروين فيما بعد بأنها « أهم حدث في حياته حتى ذلك الحين » (عام ١٨٣١ حتى عام ١٨٣٦) . وقد قام داروين أثناء هذه الرحلة بصدور عالىسم البيولوجيا وعالم النبات وعالم الحيوان بسل ودرج العلوم العامة ، كما جمع مجموعات هائلة من النباتات والحيوانات الحفورية والحية ، سواء كانت تعيش على الأرض أم في البحر ، وفحص الصخور المرجانية والتدييات الحفورية والسمالات البشرية

(٢) انظر مقال Lewontin من التطور Evolution في « الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية » International Encyclopedia of Social Sciences.

(٣) Greene, J. C. ; Darwin and the Modern World View, Mentor Books, N.Y. 1963, P. 17.

(٤) Ibid, p. 13.

(٥) The Autobiography of Charles Darwin 1809-82 (edited by Nora Barlow), Harcourt Brace, N.Y. 1959, pp. 85-6.

المقترضة والسكان الاصليين في الجزر التي زارتها البيجل » . ولكن الذي اثار دهشته بالذات هو التشابه الواضح بين الطيور التي تعيش في جزر جالاباجوس الواقعة على بعد ٥٠٠ ميل من الساحل الغربي لأمريكا الجنوبية والطيور التي تعيش على القارة المجاورة وان لم يصل التشابه الى حد التماثل . وساعدت كل هذه الظواهر على تدعيم وتقوية فكرة التطور التي بدأت تتبلور في ذهنه . ولم يستطع بعد ذلك ابداً - على ما يقول **داونز** *Downs* - « ان يقبل باقتناع تعاليم سفر التكوين من ان كل نوع من الأنواع قد تم خلقه ككل وأنه انحدر بدون تغيير خلال الزمن » (٦) . ذلك ان داروين أعطى لمبدأ الانتخاب الطبيعي *natural selection* قوة ليس لها حدود ، وذهب في ذلك الى القول بأنه يمكن للره « ان يستنتج من طريق الماثلة انه من المحتمل ان كل الكائنات العضوية التي عاشت على هذه الأرض قد ظهرت من أحد الاشكال الأولية التي دبت فيها الحياة لأول مرة » . وكان يعتقد ان كل صور الحياة المعقدة تدبر بوجودها ويقال لها لبعض القوانين الطبيعية ، وان نتائج الانتخاب الطبيعي تثير التفكير والخيال ، وان التطور عملية لا تنتهي ولا تقف عند حد .

ويقول داونز أيضاً في ذلك ان البعض قارنوا « ذبوع كتاب اصل الأنواع في ذلك الحين بانتشار النار كالبرق في مخزن مليء بالقش » . فلو كانت هذه النظرية الثورية الجديدة صحيحة لكان معناها رفض قصة الخلق التي وودت في **الكتاب المقدس** ولذا اعتبرت الكنيسة في الحال النظرية الداروينية خطراً يهدد الدين واثارت زوبعة من المعارضة ضدها . ومع ان داروين كان حريصاً على تجنب أى تطبيق لنظريته على الجنس البشري ، فقد انتشرت التهمة بأنه حاول ان يدلل على ان البشر انحدروا من القرد » (انظر المرجع السابق) . ومن هنا معظم المعارضة لآراء داروين كانت نابعة في الحقيقة من موقفه من فكرة الطفق وما يرتبط بها من معتقدات حول الهبوط من الجنة وفكرة المصيبة والتكفير ، أكثر مما كانت ناشئة عن النفور من فكرة انحدر الانسان من اصول حيوانية وضيمية .

ولكن داروين لم يكن يفترق الى الانصار المؤيدين لوجهة نظره والمدافعين عنها من امثال **سير تشارلز لايل** *Charles Lyell* عالم الجيولوجيا ، و**توماس هنري هكسلي** *Thomas, Henry Huxley* عالم الاحياء وجد عالم البيولوجيا المعاصر الشهير **جوليان هكسلي** *Julian Huxley* . ويعتبر **توماس هكسلي** أقوى انصار داروين في ذلك الحين للدرجة ان داروين نفسه كان يصفه بأنه « وكيله العام » بينما كان هكسلي يصف نفسه بأنه « كلب داروين الحارس » . وقد كرس هكسلي جهوده ووقته وعلمه لجمع كل ما يمكن من أدلة وبراهين في مجالات الجيولوجيا ودراسات الانسان القديم والبيولوجيا والانثروبولوجيا بل وايضا من الانتقادات التي وجهت الى الكتاب المقدس ذاته لتمزيق داروين ونظريته ، وأفلح الى حد كبير في الدفاع عنها ونشرها ، خاصة وأنه كانت له قدرة فائقة على المناقشة والجدل وذلك فضلاً عن شخصيته العدوانية التي لم يكن داروين يتمتع بمثلها . وبذلك تولى مهمة الدفاع عن النظرية خلال معظم المصادمات العديدة التي وقعت بين الكنيسة والعلم حينذاك حول القضية الداروينية ومشكلة التطورات .

ولعل أشهر حالات الصدام الدرامي حول « أصل الإنسان » هي اللقاء الذي تم أثناء اجتماع الرابطة البريطانية British Association في أكسفورد عام ١٨٦٠ ، وكانت الداروينية هي موضوع المؤتمر . وكان يقوم بدور « المدافع الضخم » حسب تعبير داوونز - « على الجانب المراض الأسقف ويلبرفورس Wilberforce اسقف أكسفورد الذي التفت - في ختام خطاب عنيف كان يعتقد أنه حطم به نظرية داروين - إلى هكسلي الذي كان يجلس على المنصة وقال له بسخرية : أحب أن أسأل الأستاذ هكسلي إذا كان ينتمي إلى القرد من ناحية جده أو جدته ؟ وقد همس هكسلي إلى أحد أصدقائه : لقد أوتعه الله بين يدي ، ثم نهض ليجيب على السؤال . وتقول القصة أنه قال : ليس للإنسان أن يخجل من أن يكون قرداً . وإذا كان لي جد أخجل من أن أذكره فإنه لابد وأن يكون هذا الجدانسانا له عقل قلق متقلب وتفكير غير مستقر ولا يقنع بالنجاح في مجال نشاطه ، وإنما يلقي بنفسه في المشاكل العلمية التي ليس له بها معرفة حقيقية ، وكل ما يفلح في أن يفعله هو أن يضفي عليها ستاراً من الفوضى من طريق الخطابة الجوفاء ، وأن يصرف انتباه مستمعيه عن النقطة موضوع الخلاف ، وذلك بالاتجاه إلى الاستطرادات البليغة والاعتماد في حلق ومهارة على العاطفة « اليدينية » (داوونز : المرجع السابق ذكره) . وسوف يجد القارئ في مقال « الأصول البشرية » الذي تقدم ترجمة له في هذا العدد إشارة إلى تلك المساجلة العلمية التي كانت واحدة من أولى المساجلات التي استمرت سنوات طويلة بين رجال العلم واللاهوت حول النظرية على ما ذكرنا .

والظاهر أن أفكار داروين وموقفه من الدين قد تبدلت بتقدمه في السن . فقد كان يؤمن في شبابه بفكرة الخلق الخاص ، وقد مير من اعتقاده بأن « الإنسان سيكون في المستقبل البعيد مخلوقاً افضسلس واكمل بكثير مما هو الآن » وذلك في كتابه المنشور تحت عنوان Life & Letters والذي يضم طرفاً من حياته وعدداً من رسائله إلى بعض العلماء المعاصرين له . ويقول داروين في هذا الكتاب : « إن ثمة مصدراً آخر للاعتقاد بوجود الله ، يرتبط بالمقل ، وله في نظري أهمية أكبر بكثير من المصادر المتعلقة بالشاعر والأحاسيس . وهذا المصدر يأتي من صعوبة البالغة - أو بالأحرى استحالة تخيل هذا الكون الفسيح الرائع الذي يشمل الإنسان بقدرته على النظر إلى الماضي البعيد وإلى المستقبل البعيد أيضاً - على أنه ظهر نتيجة للمصادفة البحتة أو نتيجة للضرورة . وحين أفكر بهذه الطريقة أضر بانه لا بد لي من البحث عن علة أولى لها عقل بصير يشبه إلى حد ما عقل الإنسان . وهذا يعطيني الحق في أن أوصف بانى مؤمن بالله . وقد كانت هذه النتيجة واضحة في ذهني ، بقدر ما أذكر ، في الوقت الذي كتبت فيه « أصل الأنواع » . ومنذ ذلك الحين أخلت هذه الفكرة تضعف بالتدريج ولكن مع شيء من التقلب والتراوح . ولكن هنا يثور الشك : هل يمكن أن نتق في عقل الإنسان - الذي اعتقد كل الاعتقاد أنه نما وتطور من عقل بسيط كقول إبسط الحيوانات وأدناها - حين يستنتج مثل هذه الاستنتاجات الضخمة ؟ » ويرفع داروين يديه عند هذه النقطة مستسلماً - على ما يقول داوونز - ثم يعلن في النهاية : « لا أستطيع أن ادعى بانى ألقى أقل بصيص من الضوء على مثل هذه المشاكل العميقة ، فإن مر بداية الأشياء كلها غير قابل للحل . أما فيما يتعلق بى شخصياً فأنى قانع بأن يكون موقعي هو موقف اللاادارى حول هذا الموضوع » (٧) .

ومهما يكن من موقف داروين نفسه وكتابات من الدين فإن تلك المساجلات العنيفة الطويلة أثمرت بغير شك في توجيه الأذهان نحو ضرورة إعادة النظر إلى «الكتاب المقدس» و «العلم القديم» وذلك إلى «سفر التكوين» في ضوء النتائج العلمية الحديثة ، على اعتبار أنه قد يمكن للعلم أن يسند المعتقدات الدينية المتعلقة بالخلق وأنه ليس ثمة تعارض بين الاثنين لو أحسن فهم الحقائق العلمية وتأويلها وتسخيرها في فهم الدين . ومقال الدكتور علم الدين كمال عن تطور الدين في العهد القديم لم يؤد إلى انصراف الناس عنه وإنما أدى إلى العكس من ذلك إلى مزيد من العناية والاحتماء والتحليل . وربما كان في هذا وليس في موقف المعارضة ذاتها - يمكن إسهام داروين وكتابات الهمة وتأثيره في الدراسات اللاهوتية . فلا يزال الكتاب المقدس يثير نفس التساؤلات التي أثارها منذ ألفي سنة تقريباً . وفي ذلك يقول جريسرين Greeno أنه في مؤتمر عقد أخيراً في نيويورك كان «الكتاب المقدس هو الموضوع الذي عالجته العلماء وثار حوله كثير من الجدل والنقاش العلمي الذي اشترك فيه علماء الآثار والدراسات الدينية والمؤرخون ، وانقسم العلماء والمستمعون جميعاً في موقفهم من الكتابات المقدسة . ومع أنه من المفروض منه أن العلم الحديث والبحث الجاد الرصين سيديقون في الأفكار من الوحي والالهام . وما اليهما : فإنهما لا يستطيعان أن يحللا مشكلة ما إذا كان الكتاب المقدس هو في الحقيقة ما يقول عنيه المؤمنون به من أنه سجل لما أوحى الله به من التاريخ » (٨) . وفي مقال الدكتور فتح الله خليف مناقشة وعرض عميق لموقف بعض المفكرين الإسلاميين من مبدأ «الخلق» والتدليل عليه .



هذا الموقف له ما يعالفه في مجال الدراسات الإنسانية بعامة والعلوم الاجتماعية والانثروبولوجية بخاصة ، وعلى الرغم من كل ما قيل من أن نظرية داروين دلفعت علماء القرن التاسع عشر إلى البحث من أصول النظم الاجتماعية والثقافية وتحديد المراحل التي مرت بها خلال تطورها ؛ فإن التفكير الاجتماعي التطوري - أقدم من داروين بكثير . وليس ثمة حاجة هنا إلى تتبع تاريخ ذلك التفكير ، يكفي أن نذكر أنه في منتصف القرن الثامن عشر - وهو الوقت الذي كانت الأفكار المختلفة عن التطور العضوي والتطور الكوني قد بدأت تتبلور وتنتشر في عمر في أوروبا - كانت هناك نظريات متكاملة ورأسخة من التطور الاجتماعي كما كانت هناك كتب عديدة تتناول هذا الموضوع بالدراسة والتحليل العميقين ؛ بما يعبر ذلك العصر على الأقل . ومن أفضل الأمثلة على ذلك كتاب جان جاك روسو عن : «مقال عن أصول وأسس اللامساواة بين البشر» الذي يشير إليه الدكتور أحمد أبو زيد في مقاله عن «التطور الاجتماعي» . ففي هذا الكتاب تتبع روسو تطور الإنسان من الوحشية أو الهمجية إلى حالة الحضارة الراهنة ، وهو كتاب يكشف عن رأي روسو في أفراد الإنسان عن بقية الكائنات بالقدرة على التقدم بفضل ما يتمتع به من العقل والذكاء وقوة التفكير . وفي عام ١٨٥٠ ، أي قبل ظهور كتاب داروين «أصل الأنواع» بنسبع سنين كان هربرت سبنسر يضع أسس نظريته عن التطور الاجتماعي ويربط ذلك بالتطور العضوي وذلك في أول كتبه وهو كتاب «Social statics» مما يعني أن تفكير سبنسر التطوري كان مستقلاً عن داروين في بداية الأمر . والواقع أن اتصال هربرت سبنسر

بالتفكير التطوري كان أقدم من ذلك ، فهو يرجع إلى عام ١٨٤٠ بالذات حين قرأ كتاب مسير تشارلز لايل عن **مبادئ الجيولوجيا** Principles of Geology الذى تصدرف عنه على تفكير لامارك التطوري . ولكن مع أن فكرة التطور كانت تدور في ذهنه منذ ذلك الحين فانها لم تصبح الفكرة المركزية في كل تفكيره الا في عام ١٨٥٧ وهو يراجع بعض مقالاته لى ينشرها في كتاب . ففي هذه المقالات تظهر دعوى التطور التى تقوم على **قانون باير في الفسيولوجيا** Baer's Physiological Law الخاص بنمو وظهور المادة العضوية من حالة التجانس الى التباين ؛ أى من البناء الموحد المطرد - كما هو الحال في الخلية الجنينية الاولى التى تحمل كل وظائف الحياة - الى الكائن المصنوع الكامل بكل بنائه ووظائفه المعقدة المتفاعلة . ولكن من الحق أن يقال أن سبنسر لم يتمكن من أن يربط بطريقة محكمة بين النظريتين البيولوجية والاجتماعية في حدود الفاظ الصراع العام الكلى والبسطة للأصلح - وهما المبدأان الأساسيان في الفكر التطوري كتاب داروين بأربع سنين - ظهر كتاب **سبنسر عن « المبادئ الاولى First Principles »** وهو يعد بحق المدخل الأساسي لكل فلسفته الاجتماعية إذ يعرض فيه كل مبادئ نظريته عن التطور العام (١) .

وواضح من ذلك أن التفكير الاجتماعي التطوري لم يتخذ شكل الاتجاه الواضح المتميز ولم تصبح له مكانة معترف بها بين المدارس المختلفة الا بعد ظهور كتابات داروين ، ووصل الأمر بذلك الاتجاه التطوري الى أن أصبحت له السيطرة - أو كادت - على الفكر الاجتماعي كله في النصف الثاني من القرن الماضي ، كما سيطر سيطرة كاملة على الدراسات الانثروبولوجية وبخاصة الانثروبولوجيا الفيزيائية التى تهتم في المحل الاول بدراسة تطور الكائنات الحية عموماً والحيوانات الراقية بالذات حتى ظهور الإنسان . وتحول الموقف العلمى تحت تأثير ذلك الاتجاه التطوري الى الأخذ بفكرة أن الإنسان المبكر كان حيواناً شبه آدمي ، له مخ أكبر من امخاخ بقية اشباه البشر ، وأن التقدم العقلي والأخلاقي لجنس البشرى إنما تحقق نتيجة للانتخاب الطبيعي . ومع أن **هربرت سبنسر** هو صاحب الفضل الأول في ظهور مبدأ الانتخاب الطبيعي ، فإن داروين كان - في كثير من مواضع الكتاب - يتفوق عليه ويتخطاه في اعتبار ذلك المبدأ هو « المهندس والأداة في التقدم الاجتماعي » (١٠) ولكنهما يعتبران بغير شك مسئولين معاً عن التعبير عن ضرورة قيام الداروينيين المعاصرين باقامة علم تطوري للإنسان والمجتمع ، بحيث نجد عالمًا مثل جوليان هكسلى ينادى بضرورة العمل على ارساء قواعد علم تطوري شامل يدرس تاريخ الكون - بكل مشكلاته - منذ بداياته الاولى حتى آخر وأحدث مظاهر التطور البيولوجى والسلوكى عند الإنسان . وهذا لا يمنع من أن هؤلاء الداروينيين المعاصرين يختلفون في كثير من الأمور عن التطوريين السابقين الذين كتبوا في القرن الماضي ، وأن يثيروا بعض الاعتراضات والانتقادات حول عدد

(٩) Barnes, H.E. ; (Herbert Spencer and the Evolutionary Defence of Individualism), in Berner (ed) : An Introduction to the History of Sociology, Chicago University Press 1948, pp. 110-111.

Greene, op. cit., p. 88. (١٠)

من المفاهيم التي انتشرت في ذلك القرن بما في ذلك كلمة « الإصلاح » التي تعتبر من المصطلحات الأساسية في الفكر الدارويني (١١).



وعلى الرغم من أننا نتكلم في العادة عن « النظرية » التطورية أو « الاتجاه » التطوري كما لو كان هناك نظرية واحدة فقط أو اتجاه واحد فحسب فإن هناك في حقيقة الأمر أكثر من نظرية وأكثر من اتجاه تختلف فيما بينها في العناصر أو المبادئ التي تأخذها في الاعتبار في محاولتها تفسير أحداث العالم ومكوناته وهنائه وتاريخه . وأهم هذه المبادئ التي يبرزها العلماء التطوريون - سواء في ذلك التطوريون البيولوجيون أو الاجتماعيون - اثنان هما : مبدأ التغير ومبدأ التقدم ، وأن كانت هناك نظريات أخرى تعطي لمبدأ الترتيب أو مبدأ الرقبة في الكمال أهمية قصوى وتفسر التطور بأنه إعادة ترتيب تلك المكونات أو أنه يرمي إلى الوصول إلى الكمال في الكون . وقد كان التقدم والتغير المنصرين الغالبين في نظريات القرن التاسع عشر . ففكرة التطور في أبسط صورها تعني أن الوضع السائد في أي نسق من الأنساق إنما نشأ نتيجة لتغير دائم ومستمر من حالة أولية بسيطة أخذت ترتقي خلال عدة مراحل إلى أن أصبح على ما هو عليه . وهذا معناه أن فكرة التغير ترتبط ارتباطاً قوياً بمبدأ التقدم ، وبالتالي فإن التغير كان دائماً تغيراً هادفاً يتوخى الوصول إلى مستويات أعلى وأرقى . وبصدق ذلك على التقدم المضي والتقدم الاجتماعي ، فالإنسان نفسه هو أرقى الكائنات المضيوية الحية ، كما أن حياته الاجتماعية تتميز بعدد من النظم الراقية التي لا يوجد لها مثيل عند الحيوانات العليا الأخرى . فالكائنات الحية المعقدة تطورت من الصور والأشكال البسيطة للغاية واكتسبت تعقدها وتفاصيلها وتنوعها أثناء مرورها بمرحلة التطور المتتالية إلى أن ظهر الإنسان العاقل Homo Sapiens الذي يُعتبر قمة التطور البيولوجي والعقلي ، كما أن المجتمع والثقافة والنظم الاجتماعية تطورت هي الأخرى بالمثل من مراحل متخلّفة أو بدائية إلى مراحل أكثر فأكثر تقدماً إلى أن ظهر مجتمع القرن التاسع عشر بثقافته ونظمه وأوضاعه الصناعية الراقية التي تمثل أيضاً قمة التنظيم الاجتماعي . ولقد كان الإنسان في كل هذا هو الذي يقود كل شيء ويوجهه ويسيره . ولقد ربط هيربرت سبنسر بالذات بين هذين المبدأين - مبدأ التغير ومبدأ التقدم - كعالم يربط بينهما أي عالم أو فيلسوف آخر من علماء التطور وفلاسفته ، لدرجة أنه ساوى بين المبدأين وذهب إلى حد القول بأن أي « تغير » هو بالضرورة تغير « تقدمي » . فالتغير يسير دائماً نحو الأفضل والأصلح ، وهو حسب تعبير سبنسر نفسه « ضرورية مفيدة » . ولكن لم تلبث فكرة التقدم أن تراجعت حتى كادت تختفي تماماً في معظم النظريات التطورية الأكثر حداثة والتي تنظر إلى الأمور نظرة أكثر « مادية » .

وليس من شك في أن التغير والتقدم أوضح في عملية التطور من المبادئ الأخرى ومن هنا كان التأكيد عليهما في النظريات التطورية . ومع أن بعض العلماء يرون أن كل عملية تطورية تؤدي في آخر الأمر إلى ترتيب الأشياء في عائلات ورتب ومجموعات وأنساق ، فليس كل ترتيب تطوراً بالضرورة ، وإن كان بعض التطوريين المحدثين يرون أن أي تغيير في وضع أجزاء أي بناء من الأبنية المضيوية أو الاجتماعية وإعادة ترتيبها هو تطور . والتسليم بأن الترتيب هو حصيلة

(١١) انظر في ذلك على الخصوص : Huxley, J. ; Evolution in Action ; Id ; Evolution : The Modern Synthesis, Harper & Bros., N.Y. 1943.

طبيعية لعملية تطويرية يجعل من السهل على المرء أن يرى العلاقة بين التطور والرغبة في تحقيق الكمال بل وايضا العلاقة بين التطور والتقدم ، وان العملية التطورية هي - على هذا الأساس - انتقال خلال سلسلة متصلة من المراحل أو الحالات المتتالية المتكاملة .

والمعروف أن داروين حين نشر كتاب « أصل الأنواع » لم يكن بين يديه سوى حفنة صغيرة من الرئيسات الحفرية التي كان قد تم التعرف عليها وتحديد خصائصها . ولكن لم تلبث البحوث والاكتشافات الأركيولوجية والمتعلقة بالسلالات البشرية القديمة أن توصلت إلى أعداد كبيرة من الحفريات الخاصة بالإنسان الحديث سواء في أمريكا أو أوروبا ، وقد عكف على دراسة تلك الحفريات عدد كبير من العلماء منذ الثمانينيات من القرن الماضي بقصد تحديد الطريق الذي سلكته تلك الرئيسات في تطورها . وقد وجد هؤلاء العلماء كثيرا من الصعوبات والعقبات في ذلك نظرا لقلة ما عثر عليه من حفريات الرئيسات التي كانت تعيش في مناطق الغابات الاستوائية مما يجعل معرفتنا بالتاريخ المبكر للرئيسات معرفة ناقصة إلى حد كبير كما أن الاكتشافات الحديثة تغير باستمرار الكثير من وجهات النظر السابقة وتقبلها تماما . وفي المقال الترحم في هذا العدد جانب من قصة تطور الرئيسات وأسلاف الإنسان الحديث وبعض ما يعترض الباحثين من صعوبات ، وكذلك جانب من وجهات النظر المختلفة للموضوع . وقد يكفي أن نذكر هنا ما أعلنه الدكتور ديتشارد ليكبر - مدير المتحف الوطني في كينيا - في نوفمبر ١٩٧٢ أمام الجمعية الجغرافية الوطنية في واشنطن عن اكتشاف بقايا جمجمة يرجع تاريخها إلى مليون ونصف مليون سنة مضت ، وهذه الجمجمة ترجع بذلك إلى مليون ونصف مليون عام من أقدم إلى ما يمكن العثور عليه حتى ذلك الحين ، كما أنه تم اكتشاف عظام ساق ترجع إلى تلك الحقبة ذاتها من التاريخ في جبل جرجي بإحدى الصحراوات شرقي بحيرة رودلف في كينيا . ويبدو أن هذا الاكتشاف سوف يقلب النظريات القائمة بشأن تطور الإنسان من أسلافه المبكرين من عصور ما قبل التاريخ . فنظريات التطور الحالية ، وعلى رأسها نظرية داروين ، تذهب إلى أن الإنسان تطور من مخلوق بدائي كانت له سمات فيزيقية أقرب إلى سمات القردة العليا على ما سبق أن ذكرنا ، وأن أقدم اثر للإنسان ككائن منتصب القامة يرجع إلى نحو مليون سنة فقط ، في حين أن الاكتشاف الجديد يدل على أن الكائن البشري المنتصب القامة الذي يسير على ساقيين اثنين لم يتطور عن كائن أكثر بدائية أو أنه انحدر من سلالة أحد تلك الأدميات الشبيهة بالقردة وإنما عاصرها منذ حوالي مليونين ونصف مليون سنة . وليس من شك في أنه لو صحت هذه النظرية لهدمت نظرية التطور الدارويني من أساسها ودعمت نظرية الخلق المستقل ولأمكن بذلك التقريب بين العلم والدين بل وسد الفجوة التي تبدو قائمة في الوقت الحالي بينهما .



وأيما ما يكون الأمر ، فواضح الآن أن التطور ليس بالعملية البسيطة ، وإن مبدأ الخلق لا يتعارض تمارضا تماما مع فكرة التطور ، بمعنى أن يكون التطور داخل كل نوع على حدة ويؤدي إلى الكمال . وفي ذلك يمكن القول مع داروين « أن العامل المسيطر الذي بدوره تصبح العملية كلها خالية من المعنى هو الانتخاب الطبيعي . وليس الانتخاب الطبيعي في حد ذاته شيئا واحدا بسيطاً بل هو على العكس نتيجة أصحاح موازنة بين مكونات البيئة المحيطة بإحدى السلالات الحيوانية من

ناحية ، وكل خصائص التكوين الجسمي لتلك الحيوانات ذاتها من الناحية الأخرى . فمن بين السلالة كلها إنما تلجج في البقاء والتناسل وبالتالي في توريث خصائصها الجوهرية تلك الأفراد التي تفوز بأفضل الميزات الوراثية أثناء عملية المواءمة وبذلك تصبح ذريتها أكثر نسبياً من ذرية بقية أفراد السلالة . ومن هنا كانت السلالة - ككل - تميل إلى تعديل نفسها نحو صورة أفضل وأصلح (البقاء للأصلح) . وقد يصل التأثير المتبادل بين الحيوانات ويثبتها في كل ذلك إلى درجة من التعقيد يصعب معه تحليله تحليلًا دقيقاً » (١٧) .

الآن دراسة التطور البيولوجي والاجتماعي لا تقتصر دائماً على دراسة الماضي ولا تكتفى بالبحث عن المراحل التي مر بها الكائن البشري خلال تاريخه الطويل وإنما هي تمتد إلى دراسة الحاضر ومحاولة التعرف على مستقبل الأجيال القادمة والتكهن بنوع التغيرات التي سوف تطرأ على تكوينهم الفيزيقي والبيولوجي وعلى شكل الثقافة والجموع والنظم التي سوف تسود حينئذ . ويلجأ العلماء التطوريون المعاصرون الذين يهتمون بهذه المشكلات إلى اسقاط الماضي على المستقبل ، فإذا كان الإنسان خلال الثلاثين أو الأربعين ألف سنة الماضية التي انقضت منذ ظهور الإنسان الحديث قد عمل دائماً على تحسين أحواله والسيطرة على موارد الطعام والتحكم في الطبيعة وتسخيرها لصالحه ، كما تمكن من ابتكار وسائل كثيرة ومتنوعة لتقوية روابطه الاجتماعية مما أدى إلى ظهور الحضارات العديدة السابقة عبر القرون الماضية ، فالأغلب أنه سوف يستمر في مثابرته وجهاده في سبيل تحسين الأسس التي تقوم عليها حياته تمهيداً للدخول في عصر جديد ، أو عصور جديدة متتالية يتميز كل منها بعلامات وسمات خاصة . وليس من شك في أن التطور الاجتماعي والثقافي سيكون أسرع وأوضح من التطور البيولوجي الذي يحتاج إلى عشرات الآلاف من السنين ، ولكن هذا التطور الاجتماعي والثقافي سيكون في الوقت ذاته تطوراً موجهاً وسفيراً يستعين بضربات الآلاف الطويلة من السنين الماضية . وكما يقول **اللورد تويدزميور** Lord Tweedsmuir في مقال له بعنوان « الجانب الآخر من التل » The other side of the Hill : « إن العقل المتفتح الرن الذي يضمن ضرورة التغير ويعكف في صدق وإخلاص على تفهم الظروف الجديدة هو من أهم الأمور التي تدل على أن الإنسان لم يخلق عبثاً ، والذين يعتقدون هذا الرأي يعملون كل ما في طاقتهم للتوفيق والملاءمة بين هذه التغيرات والأسس الجوهرية المستمدة من الماضي ، فاما الذين يرون في الماضي شيئاً ميتاً جامداً فيفتحهم عليهم الوقوف بكل قواهم في جانب الثورة والطرفة ، واما الذين يعتبرون الماضي هو القالب الذي يصاغ فيه الحاضر والمستقبل وأن له القدرة على التشكل في صور مختلفة دون أن يفقد شيئاً من قوته وإمكانياته فينظرون إلى الماضي دائماً بعين الريبة والشك ، ولكنهم يبذلون جهدهم مع ذلك لكسب فهمه ويتعلموا من دروسه ويتجنبوا الطرق القصيرة المباشرة التي لن تؤدي إلا إلى طريق مطلق مسدود » (١٨) .

(١٧) انظر في ذلك ترجمة : أحمد أبو زيد لكتاب وليام هارولد ما وراه التاريخ « مؤسسة فرانكلين بالاشتراك مع مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ١٩٦٥ صفحة ٢١ .

(١٨) المرجع السابق ، صفحة ٦٥ .

تطور الكائنات الحية

أولاً : مقدمة

(١) تاريخ الأرض :

يعتقد معظم العلماء أن كوكبنا المعروف بالأرض نشأ من انفصال جزء صغير من الشمس، ولقد حاول الباحثون منذ زمن طويل تقدير عمر الأرض ، وفي الماضي قُدِّرَ عمر الأرض من ٤٠ مليوناً إلى ١٠٠ مليون سنة، أما في الوقت الحاضر فتعتمد أكثر الطرق دقة لتقدير عمر الأرض على النشاط الإشعاعي Radioactivity ، فالمواد ذات النشاط الإشعاعي الموجودة في المعادن داخل قشرة الكرة الأرضية تنفثت في الطبيعة بسرعة ثابتة ، فمثلاً يتحطم عنصر اليورانيوم Uranium إلى عناصر أخرى (هي غاز الهيليوم helium ونوع خاص من الرصاص وزنه الذري atomic weight ٢٠٦) بسرعة ثابتة بحيث يبقى حوالي ثلاثة أرباع اليورانيوم الأصلي. يدعى بتغيره بصند

• الأستاذ الدكتور علم الدين كمال استاذ بكلية العلوم جامعة القاهرة . كان استاذاً بجامعة الكويت وهو من العرب الفلاس الحاصلين على درجة D. Sc. وله مؤلفات كثيرة بالإنجليزية .

٢٠٠ مليون سنة ، وبذلك تكون نسبة اليورانيوم الى هذا النوع الخاص من الرصاص مقياساً لتقدير عمارة صخرة ، وباستعمال هذه الطريقة قدر عمر أقدم الصخور الموجودة بالقشرة الأرضية بحوالى ٢٠٠ مليون سنة (ومن الجائز أن تكون هناك صخور عمرها أكبر ولكنها لم تكتشف بعد) ، وبذلك نستطيع أن نؤكد أن عمر كوكب الأرض أكثر من ٢٠٠٠ مليون سنة .

وانه لجدير بالذكر أننا حينما نحسب عمر أقدم الصخور فإن هذا لا يعنى أننا قد حسبنا عمر الأرض نفسها منذ أن انفصلت عن الشمس في الكون ، والسبب في ذلك أن زمناً طويلاً جداً يجب أن يكون قد مر كانت خلاله الأرض تتكون من كتلة ملتصقة من الغازات والسوائل تدور في الفضاء مبتعدة عن الشمس ، ثم بدأت تبرد تدريجياً وابتدأت بعض الصخور تتكون في قشرتها، لذلك يقدر حديثاً بعض علماء الجيولوجيا عمر الأرض بحوالى ٢٠٠٠ مليون سنة وبعضهم بحوالى ٥٠٠٠ مليون سنة والبعض الآخر يقول أن عمرها ما بين ٥٠٠٠ - ١٠٠٠ مليون سنة .

ولقد قسم العلماء تاريخ الأرض الى مجموعة من خمسة أحقاب eras هي : الحقب أو الدهر العتيق Archeozoic Era والحقب الفجرى Proterozoic Era والحقب القديم Paleozoic era والحقب الوسط Mesozoic Era والحقب الحديث Cenozoic era ، ثم حسبوا مدة أو دوام كل حقب وقسموه الى عصور periods ، ثم قسم كل عصر الى أقسام أصغر سموها عهوداً epochs ، ويبين هذا الجدول مدة كل من هذه الأحقاب الخمسة :

الحقب	مدته مقدره بملايين السنين
العتيق	٢٠٠٠ - ٤ (٤)
الفجرى	٢٠٠٠ - ٥٠٥ (١٤٩٥)
القديم	٥٠٥ - ٢٠٥ (٢٠٠)
الوسط	٢٠٥ - ٧٥ (١٣٠)
الحديث	٧٥ - الآن (٧٥)

بدره حفره

(٢) نشأة الحياة :

يجب علينا أولاً - قبل أن نناقش كيف نشأت الحياة فوق كوكبنا الأرض - أن نذكر أنه من المحتمل أن تكون هناك أشياء حية في مكان آخر من الكون ، ومع ذلك - لو كان هذا حقيقياً - فإن هذه الأشياء الحية غير معروفة لنا ويجب أن تكون قد تكونت من أصل آخر يختلف عن كائناتنا الحية ، وبمعنى آخر يمكننا القول أن هذا النوع الخاص من الحياة المعروف لنا نشأ فوق الأرض وظل دائماً قصراً عليها .

ولقد ظلت الأرض بعد أن تكونت - ولمدة ملايين عديدة من السنين - تتركب من كتل

ملتهية لا تسمح إطلاقاً بأن تكون بيئة لأي نوع من الحياة ، وبالطبع لم تكن أول أشياء حية ظهرت فوق كوكبنا مهية لأن تترك أية حفريات Fossils لأنها لم تكن تحتوى على أجزاء صلبة (وكقاعدة عامة ، الأجزاء الصلبة فقط هي التي تحفظ على صورة حفريات) . ولقد فحص العلماء أقدم صخور الأرض التي يبلغ عمرها ٢٠٠٠ مليون سنة ولكنهم لم يجدوا أى دليل على وجود الحياة إلا في الصخور التي تكونت منذ ١/٤ هذا الزمن فقط (أى منذ ٥٠٠ مليون سنة) . وعلى أية حال يمكننا القول أن الأرض أصبحت مكاناً مناسباً للحياة منذ حوالي ٢٠٠٠ مليون سنة (من ١٠٠٠ الى ١٥٠٠ مليون سنة في رأى بعض العلماء و ٣٠٠٠ مليون سنة في رأى البعض الآخر) .

وكيفية ظهور الحياة ما زالت موضع دراسة وان كانت الأبحاث الحديثة في الكيمياء الحيوية Biochemistry وعلم الخلية Cytology والفيروسات Viruses قد ألقت بعض الضوء على هذه المشكلة ، ولكن العلماء لم يصلوا بعد إلى حل لهذا السر وربما لن يصلوا إليه إلى الأبد . **والقدم نظرية تفسر نشأة الحياة هي نظرية النشوء الذاتي أو التلقائي Spontaneous Generation ،** وبما لهذه النظرية نشأ الأنواع المختلفة من الحياة حتى المقدمة منها تلقائياً من مواد غير حية ، فمثلاً كان الفيلسوف الإغريقي الشهير أرسطو Aristotle يعتقد أن البعوض والبراغيث نشأت من المواد المتحللة ، ولكن تمكن الطبيب الإيطالي ردي Redi في القرن السابع عشر والتقييس الإيطالي سبالانزاني Spallanzani في القرن الثامن عشر من إثبات خطأ هذه النظرية ، ولكن بعد اكتشاف البكتريا Bacteria ظل العلماء يؤمنون بإمكانية نشوء هذه الكائنات الدقيقة جداً تلقائياً من أى وسط عضوى Organic Medium حتى تمكن العالم البكتريولوجى الفرنسي الشهير باستير Pasteur من إثبات خطأ هذا الرأى بالتجربة .

والنظرية الثانية هي النظرية الكونية Cosmozoic Theory التي نادى بأن البلودور أو الجراثيم Apores الأولى للحياة وصلت كوكبنا بطريقة ما من مكان آخر في الكون . ولكن هذه النظرية غير مقنعة لسببين : **الأول** أنها لا تفسر كيفية نشوء الحياة على الإطلاق وإنما تنمى منشأها من الأرض إلى مكان بعيد وغير محدد من الكون ، **والسبب الثاني** أن الجفاف الشديد والبرد القارس والاشعاع القوي الذي يتميز به الفضاء فيما بين الكواكب المختلفة لا يسمح إطلاقاً لبدور الحياة - حتى الأنواع التي تستطيع مقاومة الظروف غير المناسبة - بأن تمر من كوكب إلى آخر .

والآراء الحديثة للعلماء في شرح كيفية نشوء الحياة متعددة ولها أهم القارىء في التخصص ، ولكن كل ما يمكننى قوله هنا هو أن حالة البحار البدائية من حيث درجة الحرارة والاشعاع والتركيب الكيميائي شجعت على تكوين وتضاعف عدد كبير جداً من مركبات الكربون Carbon المختلفة ، ثم بواسطة عدد لا يحصى من اتحادات هذه المركبات بعضها ببعض (ليس بالصدفة كما يقول بعض العلماء وإنما هي « صدفة موجهة » من الخالق سبحانه وتعالى في رأى الكاتب) تكونت أجهزة فيزيائية كيميائية Physico-chemical لها طبيعة ثابتة نسبياً وتتميز بالصفات الأساسية للحياة . ويعتقد بعض العلماء أن هذه الكائنات البدائية أو الأولية Proto - organisms كانت تشبه في أولى مراحلها الجن Gene (الجن هو الذي يحمل الصفات الوراثية ويوجد في الكروموزومات Chromosomes داخل النواة nucleus في خلايا جميع الكائنات الحية) لم مجموعة من الجينات أى يمكن اعتبارها كروموزوما يعيش معيشة مستقلة . بينما يعتقد

علماء آخرون أنه يمكن مقارنتها بفروس Vit.s يعيش معيشة حرة ، وعلى أية حال فكل ما يمكن تأكيده أن أول الأشياء الحية التي ظهرت على الأرض لم تظهر على هيئة خلايا واحدا بصورة أشياء أبسط من الخلايا بكثير يمكن تسميتها جزيئات حية Living molecules ، بل يمكننا القول بأن التقدم من مرحلة الجزيء الحي إلى مرحلة الخلية الواحدة (مثل حيوان الأميبا Amoeba) يساوي على الأقل التقدم من مرحلة الأميبا إلى الإنسان .

(٣) الخلق الخاص والتطور :

يوجد حاميا في العالم ما يقرب من مليون نوع species من الحيوانات وحوالي ١/٤ مليون نوع من النباتات (هذا بالإضافة إلى الأنواع التي لم تكتشف بعد) ، وفي الماضي كانت هناك فكرتان تفسران الاختلافات بين هذه الأنواع العديدة من الكائنات الحية ، وهاتان الفكرتان هما :

أ - فكرة الخلق الخاص Special creation : وهي تنادي بأن كل نوع من الكائنات الحية أتى إلى الوجود مستقلا تماما بواسطة عملية الخلق الخاص ، أي أن الخالق سبحانه وتعالى خلق كل نوع من الحيوانات والنباتات محتويا على نفس التركيبات التي نشاهدها فيها الآن . وبذلك نستطيع أن نقول أن الفرض الأساسي لتعاليم فكرة الخلق الخاص هو عدم تغيير النوع . وفي الماضي كان لهذه الفكرة مؤيدون كثيرون من العلماء والفلاسفة أما في وقتنا الحاضر فيعظمهم يرفضونها رفضا قاطعا .

ب - نظرية التطور العضوي Organic Evolution : تنادي هذه النظرية بأن كل نوع في المملكة الحيوانية والنباتية أتى إلى الوجود من نوع آخر كان يعيش قبله بواسطة عملية تعرف بالتطور العضوي ، ويبدأ التطور من بعض الاختلافات التي توجد بين الأبناء والامهات Parents وذرياتهم Off springs وترجع الاختلافات الموجودة بين المجموعات الأكبر (مثل العائلات families والفصائل Orders) ، إلى عدم التشابه بين الأنواع الذي يورث مع الزمن بواسطة نفس العملية ، ولو حدث التطور في مجموعة واحدة من أفراد نوع ما من الكائنات فإن المجموعات الأخرى تستمر في نشر نوعها بتدوين تغيير ، ويمكن القول إن الاتجاه العام للتطور هو زيادة تعقيد الأجزاء أي تكوين كائنات عليا من كائنات دنيا .

وكلمة تطور هذه تعني التغيير التدريجي المستمر خلال فترات طويلة من الزمن ، وعملية التغيير ظاهرة عامة فنحن لا نعرف شيئا غير متغير ، فدراسات علم الفلك Astronomy بينت أن الكون Universe - بما فيه مجموعتنا الشمسية Solar system - قد قام بعملية تطور بمقياس كوني خلال أزمان طويلة للغاية ، والدراسات الجيولوجية تقدم قرانا قوية بأن كوكب الأرض كان ولا يزال معرضا لعمليات تطورية مستمرة في صفاته الفيزيائية والكيميائية (وهذا هو ما يعرف بالتطور غير العضوي Inorganic evolution) .

وفي الماضي اعتقد علماء وفلاسفة كثيرون أن نظرية التطور بدعة تبليل الأذهان بل قد تبلغ حد اتهامه حرمة العقائد القديمة ، أما في وقتنا الحاضر فقد أصبح التطور حقيقة يؤمن بها معظم أوكل العلماء والباحثين نتيجة للدراسات الحديثة في مختلف الفروع (وهذا ما سوف نناقشه في الجزء الثاني من هذا المقال) ويدرس في جميع الجامعات . أما طريقة التطور فيوجد اختلاف بين

المشتغلين بالعلوم بشأنها ولذلك يعتبر تحديد العمليات التي حدث التطور بواسطتها من أهم مشاكل علم البيولوجيا Biology الحديث (وهذا ما سوف نناقشه في الجزء الثالث من المقال) .

ويجب أن يكون مفهوماً تماماً أن قبول حقيقة التطور لا يعنى باى حال من الأحوال أى تشكك في الإيمان بالله سبحانه وتعالى ، شريطة أن تؤمن بأن جميع العمليات التطورية لم تحدث جرافاً بل بإرادة الخالق عز وجل ، وفي الحقيقة لا يمكن اعتبار التطور بأنه نظرية ضد الدين أكثر من نظرية الخلق الخاص ، فالاختلاف بين النظريتين يكمن في الطريقة التي خلق بواسطتها الخالق سبحانه وتعالى الأنواع المديدة من الكائنات الحية .

ثانياً : أدلة التطور :

سنتناول الآن باختصار الأدلة evidences التي ساعدت علماء البيولوجيا على الجزم بأن الأنواع المختلفة من النباتات والحيوانات - سواء تلك التي تعيش في عصرنا هذا أو التي كانت تعيش في الماضي السحيق - نشأت بواسطة عمليات التطور ، ولقد استنبط الباحثون هذه الأدلة من سبعة فروع مختلفة من علم البيولوجيا هي :

- ١ - علم التشريح المقارن Comparative anatomy
- ٢ - علم الأجنة Embryology
- ٣ - علم التقسيم Taxonomy
- ٤ - علم الحفريات Paleontology
- ٥ - علم التوزيع الجغرافي للمحيوائنات والنباتات Biogeography
- ٦ - علم وظائف الأعضاء أو الفسيولوجيا Physiology
- ٧ - علم الوراثة Genetics وعلم استئناس الحيوانات والتربية الانتقائية Domestication and Selective Breeding

ويمكن القول أن الأدلة المستنبطة من فرع واحد قد تكون غير كافية تماماً بمفردها ولكن نوأخذت الأدلة من جميع الفروع لتأكدت لنا تماماً حقيقة التطور .

(١) الأدلة المستمدة من علم التشريح المقارن :

لو فحصنا التركيبات الخارجية والأعضاء الداخلية للحيوانات سواء أكانت في المجموعات المختلفة من المملكة الحيوانية أم في مجموعة واحدة منها كالفقاريات Vertebrates فليسوف نجد عشرات عديدة من الحقائق الهامة التي لا يمكن تفسيرها إلا لو اقتنعنا بنظرية التطور . فمثلاً يوجد في جميع الفقاريات منقرضة رأس وجذع وذيل وزوجان من الأطراف Limbs (أو الزمانف Fins في الأسماك) ، كما أن الأعضاء الداخلية لجميع الفقاريات (كالجهاز الهضمي والجهاز التنفسي والجهاز الدوري) متشابهة إلى حد كبير ولكن بالطبع نلاحظ تحورات خاصة لها علاقة وثيقة بطريقة حياة الحيوان ، ولذلك يمكن لعلماء التشريح المقارن وضع خطة مميزة

للحيوانات الفقارية عامة . وينطبق نفس الكلام على المجموعات الاخرى من الحيوانات كالديدان المفلطحة Platyhelminthes والفصليات Arthropoda ، ويزداد التشابه اذا قارنا الاجزاء المختلفة في مجموعات اصغر كالحشرات Insecta او الاسماك Pisces او الطيور Aves او الثدييات Mammalia . وبمعنى آخر لو درسنا جهازاً معيناً في الأمثلة المختلفة من الحيوانات في مجموعة ما فسيشعر الباحث حتماً ان هذا الجهاز او التركيب مشتق من نموذج اولي Prototype يختلف اختلافاً طفيفاً في الاجناس Genera المختلفة لهذه المجموعة . ويؤكد هذا التشابه في التصميم الاساسي حقيقة التطور . ويمكن اعطاء امثلة عديدة جداً في كل مجموعة من الحيوانات ، فنعد دراسة العظام الموجودة في زمنفة الحوت وجناح الخفاش او الطائر والقدم الامامية للحصان وذراع الانسان يتبين بوضوح وجود تشابه في التصميم . ونظرة عامة على العمود الفقري Vertebral column في السرب classes المختلفة من الفقاريات تؤكد لنا وجود تشابه كبير في تركيبه وطريقة تكوينه . والدراسات التي قام بها كاتب المقال في تكوين الجمجمة الفغروفية والجمجمة العظمية في الأنواع المختلفة من السزواحف Reptilia ادت الى نفس النتيجة .

والتطور يفسر بسهولة التشابه التشريحي بين الحيوانات بان كل مجموعة منها قد توارثت خطة متشابهة من الاسلاف Ancestors المشتركة لهذه المجموعة . ولقد تحول كل قسم او جنس او نوع من هذه المجموعة بطريقة خاصة تبعاً لنوع حياة الحيوان ، ولكنها جميعاً ظلت متشابهة . وحيث ان الحيتان Whales وجميع الثدييات الاخرى سلفاً مشتركاً في الماضي السحيق فان عظام الطرفين الامامين للحيتان ظلت محتفظة بتشابه كبير للأطراف الامامية لبقيّة الثدييات بالرغم من معيشة الحيتان في الماء . ولقد اقتنع معظم العلماء منذ عصر داروين بان التشابه التشريحي الشديد يجب ان يكون مبنياً على علاقة قريى وثيقة بينما التشابه التشريحي الأقل درجة يكون مبنياً على علاقة قريى أبعد .

وساذكر الآن بشيء من التفصيل مثلاً واحداً يوضح مدى التشابه في التصميم الاساسي للحيوانات وهو اطراف ذوات الأربع Tetrapoda (البرمائيات والزواحف والطيور والثدييات) . فكل من الطرف الامامي fore-limb والطرف الخلفي hind-limb ينقسم الى ٢ مناطق يمكن تحريكها بسهولة مع بعضها البعض . ويتكون الطرف الامامي في جميع ذوات الأربع من عصفد upper-arm ومساعد fore-arm ورسغ wrist ورسغ manus تحمل عادة خمس اصابع ، كما يتكون الطرف الخلفي من فخذ femur وساق shank ورسغ القدم pes تحمل عادة ايضاً خمس اصابع . ويتكون هيكل العفد من عظمة واحدة هي العظم المفصلي humerus ، بينما يتكون هيكل الساعد من عظمتين متوازيتين هما الزند radius والكعبرة ulna ، وتدمم الرسغ تسع عظام صغيرة تسمى الرسغيدوية carpals مرتبة في ثلاثة صفوف ، وتحتوي اليد على مجموعتين من العظام: مجموعة من خمس عظام تعرف بالعظام المشطيدوية metacarpals تدمم راحة اليد ومجموعة من العظام السلامية phalanges تدمم الاصابع (يستوى الاصبع الاول pollex عادة على سلاميتين بينما يحتوى كل من بقية الاصابع على ثلاث سلاميات) . اما في الطرف الخلفي فيتكون هيكل الفخذ من عظمة واحدة هي العظم الفخذي femur ، بينما تدمم الساق عظمتان متوازيتان هما القصبة tibia والشفية fibula ، وتوجد في رسغ القدم ٩ عظام صغيرة تسمى العظام الرسغيدوية tarsals مرتبة في ثلاثة صفوف ، وتحتوي القدم على مجموعتين من العظام: مجموعة من ٥ عظام مشطيدوية metatarsals تدمم المشط القدي ومجموعة من العظام السلامية phalanges تدمم اصابع القدم . وبالمطبع نلاحظ بعض الاختلافات في تركيب عظام الأطراف (ان كان

تكبر إحدى العظام أو تصغر أو حتى تختفي أو لتتحم عظمتان معا) في الأنواع المختلفة التابعة للوات الأربع لكي تصبح هذه الأطراف ملائمة للقيام بالوظائف المختلفة (كالشئى أو الطيران أو السباحة أو الحفر) ، ولكن يبقى التصميم الأساسى لهذه العظام واضحاً جلياً .

الأعضاء الأثرية Vestigial organs : الأعضاء لأثرية عبارة عن أعضاء قرمة لا فائدة لها عادة توجد في عدد من الحيوانات (وأحياناً النباتات) أقاربها relatives تحتوي على هذه الأعضاء في صورة كاملة وتؤدي وظيفة ما ، وتمثل هذه الأعضاء دليلاً مقنعاً على حدوث التطور مستنبطاً من علم التشريح المقارن إذ لا يمكن تفسير وجودها إلا بأنها جزء من تصميم عام كان موجوداً في الأسلاف ولم يخف تماماً بالرغم من أنها قد أصبحت عديمة الفائدة . **ولقد قدم العالم الألماني فيدر شاييم Weidersheim قائمة تحتوي على حوالى مائة عضو أثرى توجد في الإنسان سنذكر بعضها هنا بإيجاز ،** **وغير مثال هو الزائدة الدودية vermiform appendix التي لا تقوم بأية وظيفة في الإنسان فضلاً عن أنها قد تعرضه إذا ما التهمت ،** أما في الثدييات التي تأكل غذاء خشناً يحتوي على كمية كبيرة من السيلولوز فالتأكد أن الزائدة الدودية تكون ذات حجم كبير وبداخلها يتم هضم جزء من الطعام بواسطة الإنزيمات الهاضمة enzymes ، ولذلك لا يمكن تفسير وجود الزائدة الدودية بسهولة في الإنسان إلا بأنها ميراث ضامر من أسلاف كانت تأكل طعاماً خشناً . **والمثال الثاني هو عضلات الأذن ear-muscles ،** فكثير من الثدييات لها القدرة على تحريك أذنانها لكي تحدد مصدر الصوت بكفاءة ، أما في الإنسان فيوجد جهاز مضملي كامل لتحريك الأذن ولكن في صورة ضامرة وبدون فائدة حقيقية . **والمثال الثالث هو الغشاء الرامش nitotating membrane (الجفن الثالث)** ففي معظم الفقاريات يكون هذا الغشاء على هيئة شبة جلدية نصف شفافة في الزاوية الداخلية للعين ويمكن سحبها بسرعة تجاه الزاوية الخارجية وبذلك تغطي سطح العين كله ، أما في جميع الثدييات بما فيها الإنسان فإن الغشاء الرامش يكون ضامراً وبدون أية فائدة . وكذا يمكن اعتبار **ضروس العقل wisdom teeth في الإنسان** أعضاء أثرية لا فائدة منها لأنها لا تستعمل في تفتيت الطعام لصغر حجمها ، أما في الرئيسيات الأخرى (مثل القرود) فإن ضروس العقل تكون قوية ومفيدة مثل بقية الأسنان . **والمثال الأخير للأعضاء الأثرية هو العضلات التي تحرك اللسان والتي توجد في جميع الثدييات سواء تلك التي لها ذبول أو التي لا يوجد لها ذبول مثل الرئيسيات المتقدمة كالإنسان .**

وتوجد أمثلة كثيرة للأعضاء الأثرية في الحيوانات الأخرى ، فمثلاً لا توجد للشامبين أية أطراف ولكن بعض الأنواع البدائية مثل (ثعبان الپايثون python والبو Boar) تحتوي على آثار صفيرة للطرفين الخلفيين ، كذلك تحتوي الحيتان على صيوان الأذنين مثل جميع الثدييات الأرضية ولكن في صورة ضامرة وعديمة الفائدة ، وبالرغم من أن الحيتان ينقصها الطرفان الخلفيان والحزامان الحوضيان pelvic girdles فإن قليلاً من أنواع الحيتان تبقى له آثار الحزامين الحوضيين ، وهناك أنواع قليلة من الخنافسر beetles لها جناحان ضامران لا يقدران على الطيران ولا فائدة لهما ، وأخيراً يوجد في بعض أنواع اللافقاريات والفقاريات أنسى تعيش باستمرار في كهوف عميقة حيث الظلمة الدائمة تزوج من العينين الضامرتين لا فائدة لهما لأنهما لا تستطيعان الرؤية .

ويؤمن عالم التطور الأمريكي المصارع سيمنسون Simpson أن بعض الأعضاء الأثرية التي تفقد وظيفتها الأصلية قد يحدث فيها تخصص لأداء وظيفة أخرى . فمثلاً نجد أن جناح طائر البطريق penguin ضامر إلى حد كبير بحيث لا يسمح بالطيران ولكنه أصبح مجدافاً كفوّاً للسباحة ، وكذلك جناح النعامه ostrich صغير للغاية ولكنه يستعمل كمضو للتوازن خصوصاً حينما يفر الطائر اتجاهه وهو يجرى بسرعة .

(٢) الأدلة المستمدة من علم الأجنة :

توجد في علم الأجنة حقائق شتى يمكن توقعها فقط لو كان التطور قد حدث فعلاً ولا يمكن تفسيرها على أي أساس آخر ، لذلك نجد أن علم الأجنة يقدم لنا أدلة قوية وكثيرة على حدوث التطور . وقبل أن نسرد هذه الأدلة يستحسن أن نناقش باختصار موضوعين :
قوانين فون بير Von Baer ونظرية هيكل Haeckel +

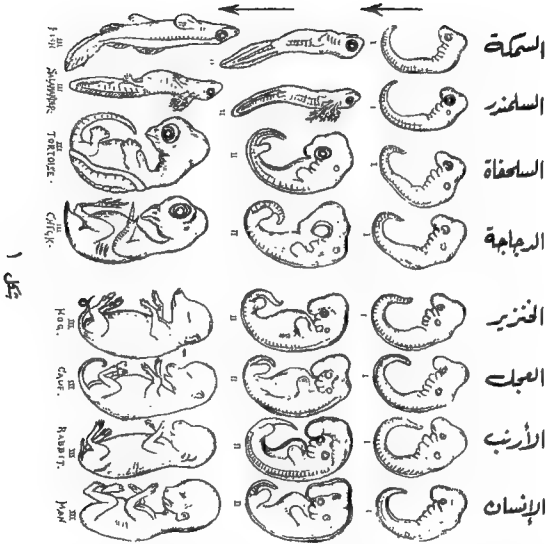
قوانين فون بير : توصل العالم الألماني فون بير عام ١٨٢٨م - نتيجة لأبحاثه الفزييرة في التكوين الجنيني - إلى عدد من الاستنتاجات تعرف بقوانين فون بير ، ويمكن تلخيصها هنا كالآتي :

- ١ - أثناء عملية التكوين ابتداء من طور انبويضة الملقحة Fertilized Ovum تظهر الصفات العامة قبل الصفات الخاصة .
- ٢ - في الأجنة المختلفة تظهر الصفات الأقل عموماً من الصفات الأكثر عموماً ثم تظهر أخيراً الصفات الخاصة .
- ٣ - أثناء عملية التكوين الجنيني يعتمد الحيوان أكثر ثم أكثر عن شكل بقية الحيوانات .
- ٤ - الأطوار التكوينية المبكرة لحيوان ما لا تشبه الأطوار اليافعة للحيوانات الأخرى الأقل رقياً وإنما تشبه الأطوار المبكرة لهذه الحيوانات .

ولقد عبّر فون بير في قانونيه الأول والثاني عن الحقيقة التالية : أثناء تكوين جنين الدجاجة مثلاً يوجد طور يمكن الجزم بأنه جنين لأحد الفقاريات ولكن لا يمكن القول لأي نوع من الفقاريات أنه يتبع هذا الجنين ، وباضطراد النمو الجنيني نحصل على طور أكبر نستطيع أن نجزم بأنه جنين لطائر لكننا لا نستطيع أن نعرف لأي نوع من الطيور يتبع هذا الجنين . ولقد حفظ فون بير عدة أجنة في الكحول لم يستطع هو أو غيره من الباحثين أن يجزم بما إذا كانت أجنة زواحف أو أجنة طيور أو أجنة لثدييات حيث أن الأطوار الجنينية المبكرة لهذه الارب الثلاث تشبه بعضها البعض إلى حد كبير (انظر شكل ١) .

أما قانونه الثالث والرابع فيعبر عن الحقيقة الهامة التالية : تشبه الأنواع المختلفة من الحيوانات بعضها البعض في أطوارها التكوينية المبكرة أكثر من التشابه الموجود بين الأطوار اليافعة ، وبذلك تبعا لقوانين فون بير - نستطيع أن نقول أن الحيوان أثناء تكوينه الجنيني لا يمر بالأطوار اليافعة للحيوانات الأخرى وإنما يعتمد عليها .

وفي وقتنا الحاضر يؤيد كل العلماء والباحثين قوانين فون بير ، وفي رأى الكاتب أنه يمكن اعتبارها دليلاً جيداً لأدلة التطور المستنبطة من علم الأجنة .



للا أطور جنينية مختلفة لثمانية أنواع من الحيوانات هي السمكة والسحندر (حيوان برمائي) والسلحفاة والدجاجة والخنزير والبعوض والأرنب والإنسان ، ويلاحظ تشابه أجنة جميع هذه الحيوانات في الطور المبكر وتشابه أجنة الرمائيات (amphibia) من السلحفاة حتى الإنسان) في الطور الجنيني المتوسط وبمضي التشابه في أجنة الثدييات في الطور المتقدم .

نظرية هيجل عن الاستعادة Haeckel's Theory of Recapitulation :

عبر العالم الألماني هيجل في نظريته في أعوام ١٨٦٦ و ١٨٧٤ و ١٨٧٥ م عن آرائه في العلاقة بين التكوين الجنيني للحيوان وتطوره ، وهذه النظرية الشهيرة عبارة عن ثلاث كلمات : « *Ontogeny recapitulates phylogeny* » أى أن التكوين الجنيني بعيد التطور ، وبذلك آمن هيجل بأن الأطوار الجنينية تماثل الأطوار اليافعة للأسلاف *ancestors* ولذلك تعدنا بدليل مباشر من كيفية تطور الحيوانات المختلفة ، وأضاف هيجل بأن التطور هو السبب في طريقة التكوين الجنيني مفترضاً أن الأطوار اليافعة للأسلاف تعاد بسرعة أثناء التكوين الجنيني للسلسلة *descendant* « عندما يتطور حيوان ما نرسم له بالرمز أ إلى نوع آخر من الحيوان نرسم له بالرمز ب فإن أ يكون سلفاً (ب و ب يكون سليلاً ل أ) ، ولقد آمن بأن الفتحات الخيشومية *Gill slits* التى تتكون لفترة قصيرة أثناء تكوين أجنة كل من الزواحف والطيور والثدييات تمثل الفتحات الخيشومية للطور اليافع للسلف وهو السمك .

وفي القرن الماضى اقتنع كثير من الباحثين بنظرية هيجل ولكن كل العلماء المعاصرين أو على الأقل معظمهم يعارضونها بشدة . فالقول بأن الحيوان يتسلق شجرة تطوره خلال تكوينه الجنيني قول برّاق ولكنه غير دقيق وذلك للأسباب التالية :

١ - اتضح للعلماء أن الترتيب الذى تظهر به الصفات أثناء التطور لا يعاد دائماً خلال التكوين الجنيني . فمثلاً من المسلم به أن الأسنان تكونت أثناء التطور قبل الألسنة ، ولكننا نجد العكس هو الذى يحدث أثناء تكوين أجنة الزواحف والطيور والثدييات .

٢ - ثبت للباحثين أنه لا يوجد دليل على أن الصفات التطورية الجديدة تحدث فقط في الأطوار اليافعة كما تفترض نظرية هيجل .

٣ - اتضح للعلماء أنه في الحالات التى تحدث فيها استعادة فإن الأطوار الجنينية المبكرة للسليل تشبه الأطوار الجنينية للأسلاف أكثر من شبهها بالأطوار اليافعة للأسلاف .

٤ - تفترض نظرية هيجل أن الأجنة تعيد الماضى بدون أى تكيف *Adaptation* مع طريقة الحياة الجنينية ، ولكن ثبت للعلماء عكس ذلك فمثلاً تختلف طريقة انقسام البويضة المخصبة *fertilized ovum* تبعاً لكمية *Yolk* الموجودة بها .

نستخلص من ذلك أن الاستعادة تحدث فعلاً ولكن ليس كما اعتقد هيجل حيث أن التشابه يكون بين جنين السليل و جنين السلف وليس بين جنين السليل والطور اليافع للسلف ، فمثلاً ليس صحيحاً أن نقول أن أجنة الزواحف والطيور أو الثدييات في أى مرحلة من مراحل نموها تكون سمكة ولكن نستطيع أن نقول أن هذه الأجنة في بعض مراحل نموها تشبه جنين السمكة . ومما هو جدير بالذكر أن أؤكد أن رفض نظرية هيجل لا يعنى بآية حال من الأحوال أن الأبحاث الحديثة في علم الأجنة لا تؤيد حقيقة التطور بل يعنى فقط أن هيجل وإنصاره قد بالغوا في استخلاص النتائج .

أمثلة من الأدلة المستمدة من علم الأجنة :

إذا ما معنا النظر في طريقة تكوين جنين الإنسان نسوف نكتشف تاريخاً معقداً وطويلاً ، فالويضة المخصبة تكون من خلية واحدة لذلك فهي « تماثل » حيواناً أولياً Protozoa (كالأميبا مثلاً) ، ثم سرعان ما تنقسم البويضة عدة انقسامات متتالية وبذلك تتكون من عديد من الخلايا ، وهذا الطور « يماثل » مرحلة حيوان عديد الخلايا ولكن بدائي . وعملية تكوين الجسترولة Gastrula (وهي أحد الأطوار المبكرة في الجنين) في جنين الإنسان تؤدي إلى تكوين طبقتين من الخلايا (الاكتوديرم ectoderm والانوديرم Endoderm) وهذا الطور « يماثل » حيواناً ثنائي الطبقات diploblastic كحيوان الهيدرا hydra مثلاً ، ويتقدم النمو الجنيني لتكون طبقة الميزوديرم mesoderm في جنين الإنسان وبذلك يصبح ثلاثي الطبقات triploblastic وهذا « يماثل » أحد افراد مجموعة الديدان المفلطحة Platyhelminthes ، ثم تبدأ الصفات الأساسية للجبليات Chordata في الظهور وبعدها تظهر صفات « سكبكية » مثل الفتحات الخيشومية ، وبإطراد نمو جنين الاسان تبدأ صفات ذوات الأربع Tetrapoda في الظهور مثل تكوين زوجين من الأطراف الخماسية الأصابع ، وبعدها تظهر صفات الثدييات ثم صفات الرئيسيات (أرقى مجموعة من الثدييات) وأخيراً الصفات البشرية .

والتكوين الجنيني للفقاريات يظهر لتساها أشياء عجيبة لا يمكن فهمها إلا اذا فسرناها على ضوء التطور : فمثلاً ليس غريباً أن تتكون بأجنة الأسماك والبرمائيات فتحات خيشومية وخياشيم Gills وأوعية دموية مرتبطة بها حيث أن هذه الأنواع تنمو اجنتها في الماء وبذلك يكون لهذه التركيبات وظائف محددة ، ولكن ليس غريباً للغاية أن تظهر فتحات خيشومية ضامرة وأوعية دموية مرتبطة بها في أجنة جميع الزواحف والطيور والثدييات رغم أنها حيوانات أرضية ؟ والتفسير المنطقي الوحيد لهذه الحقيقة هو أن الأطوار الجنينية المبكرة للزواحف والطيور والثدييات ما زالت تشبه الأطوار الجنينية لأسلافها وهي الأسماك بالرغم من أن أطوارها المتقدمة تتحور تماماً .

ومثال آخر يتعلق بتكوين الكلية Kidney في الفقاريات . ففي الأنواع المختلفة من الفقاريات توجد ثلاثة أنواع من الكليات : كلية أمامية pronephros وكلية وسطى Mesonephros وكلية خلفية metranephros ، وفي الأجنة المبكرة لجميع الفقاريات بدون استثناء تكون أولاً الكلية الأمامية ، وهذه الكلية الأمامية تبقى فقط في الأطوار اليافعة لبعض دالسيريات الفم cyclostomata (وهي حيوانات مائية تشبه الأسماك ولكنها أقل رقياً منها وهي التي في التطور أعطتنا الأسماك) ، ويتقدم النمو الجنيني تختفي الكلية الأمامية وتتكون الكلية الوسطى وهذه تبقى في الأطوار اليافعة لبعض دالسيريات الفم وجميع الأسماك والبرمائيات ، أما في الأجنة المتقدمة للزواحف والطيور والثدييات فإن الكلية الوسطى سرعان ما تختفي وتتكون الكلية الخلفية وهي التي تبقى في الأطوار اليافعة لهذه الرتب الثلاث .

ويمكن ذكر أمثلة أخرى مماثلة : فبعض أنواع الحيتان لا توجد بها إبه أسنان ولكن توجد في اجنتها بعض براعم الأسنان التي سرعان ما تختفي ، وكذلك لا يوجد بجميع الطيور أسنان ولكن تظهر في اجنتها لفترة قصيرة بعض براعم الأسنان ، ويتكون بعض البشر في أجنة الحيتان ولكنه يختفي فيما بعد . وجميع هذه الحقائق لا يمكن فهمها إلا على ضوء تفسير تطوري ، فلقد انحدرت الطيور من أسلاف كانت لها أسنان ولذلك ما زالت توجد بها العوامل الوراثية التي

تبدأ في تكوين براعم الأسنان في أجنحتها ، ولكن سرعان ما يظهر تغيير أخاقي موروث (يسمى الطفرة mutation) يعمل فيها بعد ويؤدي إلى اختفاء هذه البراعم السنية .

ونستطيع أيضاً أن نحصل على بعض الأمثلة في المملكة النباتية ، فشجرة السنط *Acacia* لها أوراق مركبة للغاية ولكن حينما تكون نبتة فإن أوراقها تكون بسيطة أى مثل أسلافها . ونبات شجرة الصبار *Cactus* لا يوجد به أية أوراق (باستثناء بعض الأشواك) بالرغم من أن نبتتها تحمل بعض الأوراق .

(٢) الأدلة المستمدة من علم التقسيم :

فسر العالم السويدي لينئوس *Linnaeus* (الذي يسمى أبا علم التقسيم) الأقسام التصنيفية *Taxonomic categories* (كالترب *Classes* والفصائل *orders* والعائلات *families*) بواسطة نظرية النماذج الأصلية *archetypes* ، وتفترض هذه النظرية أن الخالق سبحانه وتعالى خلق الكائنات الحية من مجموعة من التصميمات *plans* تعرف بالنماذج الأصلية ، ولم تكن هذه النماذج الأصلية في نفس المرتبة ، فمثلاً كل رتبة « مثل الزواحف » تماثل نموذجاً أصلياً رئيسياً بينما تماثل الفصائل المختلفة داخل الرتبة الواحدة مثل السحالي أو التماسيح أو السلاحف (نموذجاً أصلياً أدنى مرتبة وهكذا ، وبذلك على لينئوس التشابه الموجود بين الأنواع المختلفة لجنس ما بأنه ليس على أساس الانحدار من سلف مشترك وإنما نتيجة لكون كل نوع نسخة غير متقنة من نماذج أصلية متشابهة إلى حد ما ، وهذا بالطبع تفسير غير مقنع . أما داروين فلقد فسّر الأقسام التصنيفية بقوله أنها تمثل درجات القرابة ، فمثلاً جميع أنواع كحشيشة الففاربات لها أسلاف مشتركة ولكن كونها غير وثيقة القرابة فإنها تشترك فقط في الصفات الأساسية (كالسكة والإنسان) ، أما بداخل الرتبة الواحدة كالطيور فتكون درجة القرابة أوثق ولذلك تجمعها صفات أكثر (كالأرنب والإنسان) . وهكذا كلما زلنا المقياس التصنيفي فإن درجة القرابة تكون أوثق حتى نجد في النهاية أن الأنواع التابعة لجنس واحد لا تختلف عن بعضها البعض إلا في الصفات غير الهامة . وهذا التفسير المبني على أساس تطوري أكثر اقناعاً .

ولقد حاول علماء التقسيم أن يلخصوا نتائج دراساتهم بواسطة رسوم تخطيطية *diagrams* ، فمنهم من استعمل رسوماً تخطيطية على هيئة خرائط ومنهم من استعملها على هيئة سلكم ، وأخيراً اقتنع العلماء أن الشجرة هي أنجح أنواع الرسوم التخطيطية . ونلاحظ أن أجزاء الشجرة الحقيقية متصلة بعضها ببعض بشكل متفرع لأن الشجرة بأكملها ما هي إلا نتيجة نمو بذرة واحدة والنمو يكون مصحوباً بالتفرع والتخلق ، وكون الأنواع الأخرى من الرسوم التخطيطية لا تستطيع أن تعبر بكفاءة عن معلومات علم التقسيم مثلما يستطيع الرسم التخطيطي الشجري حقيقة هامة تجعلنا نفتح بشدة أن الشجرة التصنيفية *Taxonomic tree* (أو شجرة الحياة *Tree of life*) ترجع صفاتها المتفرعة إلى النمو العضوي والتخلق أي إلى التطور .

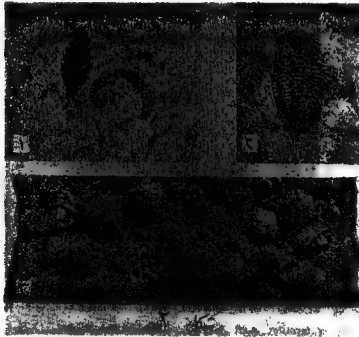
علاوة على ذلك نلاحظ أنه في بعض الأحيان يكون من الصعب جداً التمييز بين أنواع من الحيوانات الوثيقة القرابة مثل بعض أنواع ذبابة الفاكهة *Drosophila* وبعض أنواع السحالي ، وهذه الحقيقة توحى بشدة بأن السبب هو انحدار هذه الأنواع من أسلاف مشتركة حديثة نسبياً .

ولقد لاحظ العلماء - كقاعدة عامة - أن الأنواع البدائية Primitive من مجموعة ما من الحيوانات تشبه أنواعاً من مجموعات أخرى أكثر من تشابه الأنواع المتخصصة specialized من نفس المجموعة لأنواع المجموعات الأخرى ، كما لاحظوا أن الأنواع الموجودة بجوار نقطة التفرع في الشجرة التصنيفية تشبه الأنواع الموجودة في كلا الفرعين . وبالطبع لا يمكن تفسير هاتين الملاحظتين إلا إذا وافقنا على نظرية التطور .

والخلاصة أن الأقسام التصنيفية (الأنواع والأجناس والعائلات والفصائل والرتب والشعب) تشبه إلى حد كبير فروع شجرة العائلة ، فترتيب هذه الأقسام يوحى بشدة بأنها نشأت بواسطة التحور ، كل من الرتبة التي تسبقه ، وبمعنى آخر فبالرغم من أن الشجرة التصنيفية من صنعنا نحن الباحثين فإنها توحى لنا بشدة بأن الكائنات الحية قد اتبعت هذا الطريق أثناء نشوئها .

(٤) الأدلة المستمدة من علم الحفريات :

يحسن قبل أن نتكلم عن هذه الأدلة أن نعطي للقارئ فكرة مبسطة من الحفريات fossils . فالحفريات عبارة عن بقايا أو أثار الحيوانات والنباتات القديمة محفوظة في الصخور (انظر شكل ٢) . ولقد كان ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci (١٤٥٢ - ١٥١٩ م) هو أول من تعرف على هذه الحقيقة ، ولقد تكونت هذه الصخور بانفعال والتصاق رواسب الرمل والطين والطين والرماد البركاني التي استقرت ببطء من الهواء أو وسط مائي ، فالأجزاء اللينة



ثلاث صوّد فوتوغرافية لحفريات مختلفة : ١ - ورقة شجر وورقة حشرة .
٢ - نوع من الفصليات . ٣ - عدد من اصداق الرخويات .

للحيوانات التي ماتت وسقطت ودفنت داخل هذه الرواسب اختفت عادة بواسطة عمليات التعفن أو التحلل ، أما أجزاءها الصلبة (مثل اصداف shells اللافقاريات وعظام الفقاريات) فبقيت بصورة أو باخرى ، وعادة تصفى المكونات المعدنية الأصلية لهذه الأجزاء ويحل محلها تدريجياً معادن أخرى مكونة بحجرات صلبة ، وصداف الرخويات Mollusca ، والأنايب البحرية لبعض الديدان الحلقية Annelida تملا بالطين أو العلى بعد تطلل الحيوانات ، وبحول هذا الطين الى حجر فان الأشكال الخارجية لهذه الحيوانات تبقى في الصخور الرسوبية . ويمكن القول ان أكثر الطرق شيوعاً لتكوين الحفريات هي الدفن داخل الصخور الرسوبية ، ولكن قد تتكون حفريات بواسطة أربع طرق أخرى هي :

- (١) استرجعت هياكل بعض الحيوانات من حفر القطران tar pits الذى حفظها من التحلل .
- (٢) وجدت بعض حفريات الحشرات وغيرها من اللافقاريات الأرضية مدفونة في العنبر amber (انظر شكل ٣) .
- (٣) وجدت الجثث الكاملة لبعض حيوانات العصر الجليدى Glacial period متجمدة في الثلج (مثل الماموت mammoth الذى اكتشف في سيبيريا وآلاسكا) .



حفرتان لحشريتين (نوع من النمل الأبيض termites) محفوظتين في العنبر منذ منتصف العطب الحديث (أى منذ ملايين عديدة من السنين) . ويلاحظ فيهما أدق التفاصيل حتى ترمال الأجنحة .

(٤) تكون الحفريات أحياناً مجرد اثر لقدم أو لورقة شجر هربت بالصدفة من التتحلل أثناء تحول الطين أو الرمل المحيط بها الى حجر . ومما هو جدير بالذكر أنه لما كانت الصدف التي تسمح لبقايا الكائنات الحية بتكوين حفريات ضعيفة للغاية فيجب أن نعرف بأن الأنواع التي اكتشفها العلماء كحفريات لا تمثل سوى جزء صغير من الكائنات التي كانت تعيش فسوق الأرض ، وعلى أية حال فالسجل الحفري يكون أحسن مصدر لمعلوماتنا عن أنواع الحياة التي عاشت في الماضي السحيق .

ويعطينا علم الحفريات برهناً واضحاً على حدوث التطور ، فلقد استطاع علماء الحفريات أن يعرفوا نظام ظهور الأنواع المختلفة من الحياة ويعرف هذا بالتمساق الجيولوجي Geologic succession ، ولقد تأكد العلماء من وجود تماثل في السجل الحفري من كائنات بسيطة للغاية الى كائنات أكثر تعقيداً وتخصصاً . فالحيوانات التي كانت تعيش في الماضي تختلف من تلك التي تعيش في وقتنا الحاضر ؛ ويبدأ السجل الحفري بحيوانات تختلف اختلافاً كبيراً ثم أعقبت هذه تدريجياً بحيوانات أخرى أكبر شيئاً بحيواناتنا الحديثة حتى تمتزج تلك بالحيوانات التي تعيش في وقتنا الحاضر . وقبل الاقتناع بنظرية التطور فسّر العلماء حقائق السجل الحفري بأن الحياة ابديت من وقت لآخر بواسطة كوارث وإن خلقاً جديداً للكائنات الحية أعقب كل كارثة ، ولكن بازدياد معلوماتنا عن الحفريات أصبح جلياً أن عدد الكوارث اللازمة لحدوث هذا التماثل يجب أن يكون كبيراً جداً بكيفية غير معقولة إطلاقاً ، وبالإضافة الى هذا فإن انقراض المجموعات المختلفة لم يحدث في وقت واحد كما يتطلبه الاقتناع بنظرية الكوارث . ونظرية التطور بالطبع لا تفترض حدوث أية كوارث وإنما تتطور الأنواع ببطء وباستمرار ، والنتيجة هي تغير في هيئة الحيوانات والنباتات من فترة الى أخرى ، وبالطبع يزداد الاختلاف مع الزمن ، وهذا لا يتطلب أن تكون سرعة التغير في المجموعات المختلفة (أو في الأنواع المختلفة لنفس المجموعة) ثابتة ..

والطقات الموصلة connecting links **تعطينا دليلاً آخر على التطور** . فنقاد فكرة التطور كانوا يمتعضون بأن الحلقات الموصلة التي يجب أن تكون بين الأنواع المختلفة من الحيوانات لا نجدها في حيواناتنا الحالية ، ولكن علينا أن نفهم جيداً أن هذه الحلقات لا يجب البحث عنها في أنواع الحيوانات التي تعيش حالياً وإنما في الحفريات . فالحلقات الموصلة بين هذه الأنواع المختلفة هي أسلافنا المشتركة ، فمثلاً الحلقات بين الخيول والحمر الوحشية والحمر الوحشية المخططة zebras كانت الأفراد المنقرضة لعائلة الحصان وقد اكتشفت منها عدة أنواع في السجل الحفري ، كذلك الحلقات الموصلة بين الإنسان والقردة كانت الرئيسيات القيشيرية prehuman primates ، وبالإضافة الى هذا فإن الحلقات بين المجموعات الأكبر موجودة ، فهناك بقايا حفرية لأنواع انتقالية بين البرمائيات والزواحف وبين الزواحف والطيور وبين الزواحف والثدييات . ومثال بارز لذلك هو الطائر البدائي المنقرض أركيوپتريكس archaopteryx (شكل ٤) الذي تظهر عليه بعض صفات الزواحف مثل الأسنان والذيل الطويل والمخالب في بعض أصابع الطرف الأمامي (الجنح) . وعلاوة على ذلك يعيش في وقتنا هذا قليل من الحيوانات في بعض أصابع الطرف الأمامي (الجنح) . وعلاوة على ذلك يعيش في وقتنا هذا قليل من الحيوانات يمكن تسميتها حفريات حية مثل الأوبونيش بورهيتكس ornithomimus (وهو حيوان لذيذ يبيض يمكن اعتباره قريباً من أنواع الزواحف المنقرضة التي تطورت وأعطتنا الثدييات)

والأسماك الرغوية lung-fishes (التي يمكن اعتبارها حلقة بين الفقاريات المائية والفقاريات الأرضية .

• • •



الطائر البدائي التقرص أركيوتريكس

ويحسن بنا هنا أن نعطى القارئ فكرة عامة ملخصة ومبسطة عن التاريخ الجيولوجي

الانواع المختلفة من الحيوانات (راجع شكل ه) :

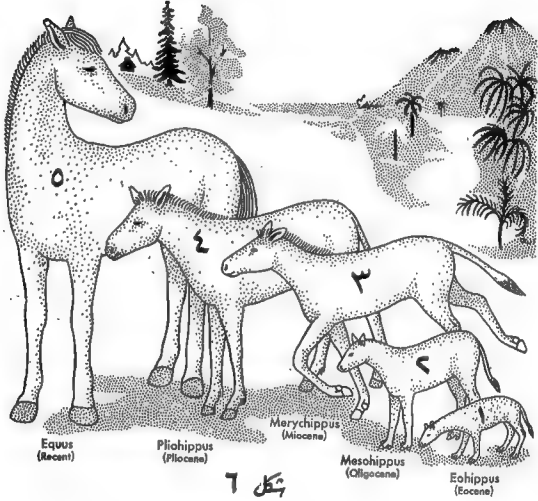
١ - **اللافقاريات invertebrates** : تحتوي أقدم أنواع الحفريات على لافقاريات فقط ، ولقد ظهرت الحياة الحيوانية كحفريات لأول مرة في الصخور النابسة للعصر الكامبري cambrian period منذ حوالي ٥٠٥ مليون سنة ، ولكن يجب أن نقول ان بعض الحيوانات اللافقارية عاشت في العصور التي سبقت هذا العصر ولكنها لم تترك أية حفريات . ومعظم شعب phyla اللافقاريات تركت بقايا حفريتها في العصر الكامبري: الحيوانات الأولية protozoa والاسفنجيات sponges والسمك الهلامي jelly-fishes (مثل قنديل البحر) والديدان worms والجلد شوكيات echinodermata (مثل خيار البحر) sea cucumber والرخويات Mollusca والمفصليات arthropoda (مثل الحيوانات القشرية) crustacea . ونلاحظ أن العلماء لم يتمكنوا من تحديد بدايات ظهور بعض الشعب اللافقارية ولكن ازدهار واستمرار ثم ندرة أو انقراض extinction معظم هذه الشعب سجلت بكل دقة ، فمثلا نحن نعرف الآن جيدا ان شعبة المفصليات كانت مهيمنة في العصر الكامبري بالقشريات المائية ثم نشأت العقارب scorpions

الاولستر كودرمي Ostracodermi. (وهي فقاريات منقرضة ليس لها فكوك: Jaws ، ثم ظهرت البلاكودرمي Placodermi (وهي أسماك منقرضة تعتبر أول فقاريات لها فكوك) في العصر السيلوري (منذ ٣٦٠ مليون سنة) ، ثم ظهرت الأسماك الغضروفية chondrichthy. والأسماك العظمية Osteichthyes في منتصف العصر الديفوني Devonian (منذ حوالي ٣٢٥ مليون سنة) ، وبعد ذلك ظهرت البرمائيات Amphibia (التي تعتبر أول فقاريات أرضية) في نهاية العصر الديفوني . ثم ظهرت الزواحف Reptilia (تطورت بدون شك من البرمائيات) في منتصف العصر الكربوني (منذ حوالي ٢٥٥ مليون سنة) وازدهرت للغاية حتى أنها أصبحت الحيوانات السائدة في العالم ولذلك يسمى **العصر الوسيط** Mesozoic era (من ٢٠٥ إلى ٧٥ مليون سنة) كله بعهد الزواحف ، ولقد كان حجم بعض أنواع الزواحف ضخماً بدرجة فظيعة مثل الدينوصورات dinosaurs ، ثم بدأت أنواع كثيرة من الزواحف في الانقراض ولا يُعتبر عدد أنواع الزواحف التي تعيش الآن أقل بكثير من عدد أنواعها المنقرضة . وبعض أنواع الزواحف هي التي تطورت لتعطينا الطيور Aves وبعضها الآخر تطور لتعطينا الثدييات Mammalia ولقد بدأ ظهور أول ثدييات (وهي تسمى الثدييات الشبيهة بالزواحف) في العصر الترياسي Triassic period (منذ حوالي ٢٠٥ مليون سنة) ولكن الثدييات لم تبلغ ذروة تنوعها إلا منذ ٢٨ مليون سنة ، أما الطيور فبدأ ظهور أنواعها البدائية في العصر الجوراسي Jurassic period (منذ ١٦٥ مليون سنة) ولكن أنواعها لم تنمُد إلا في العصر الثلاثي Tertiary period (من ٧٥ مليون سنة إلى مليون سنة) .

وقد يكون من المفيد أن نعطى القارئ فكرة مختصرة ومبسطة عن تطور نوعين معينين من الثدييات هما الحصان والإنسان :

❖ **تطور الحصان** (شكل ٦) : يمكن للعلماء دراسة تطور الحصان بتفصيل أكبر من أي نوع آخر من الفقاريات ، ولقد استغرق تاريخ تطوره حوالي ٦٠ مليون سنة لتدرج خلالها من ستة اجناس منقرضة ، ويبدأ السجل بجنس يسمى Eohippus or hyrachtherium الذي يُعتبر أقدم جنس معروف من عائلة الحصان family equidae ، ولقد كان طول هذا الجنس حوالي ٢٧ سم وعدد أسنانه ٤٤ ، وكان لقدمه الأمامية ٤ أصابع وأثر الاصبع ضامر للغاية ولقدمه الخلفية ٣ أصابع وأثران لاصبعين ضامرين ، ولقد كان الاصبع الثالث أكبر من بقية الأصابع في كل من القدم الأمامية والخلفية. ثم تطور هذا الجنس إلى Miohippus ثم إلى Parahippus ثم إلى Merychippus ثم إلى Pliohippus وأخيراً إلى Equus (وهو جنس الحصان الذي يعيش الآن) . ويمكن تلخيص أهم التغيرات التي حدثت أثناء هذه السلسلة من التطور كالتالي :

حداً - زيادة في الحجم من حجم «قطيعة» مثلاً وكذلك زيادة في الحجم النسبي للمخ وكدلاً في طوله الممتد وقوته عليه الحركة .



تطور الحصان خلال ٦٠ مليون سنة ، والحيوانات الأربعة الأولى تمثل أجناس منقرضة. وهناك جنسان آخران لم يتسبنا الشكل (والغاس هو الحصان الحالي

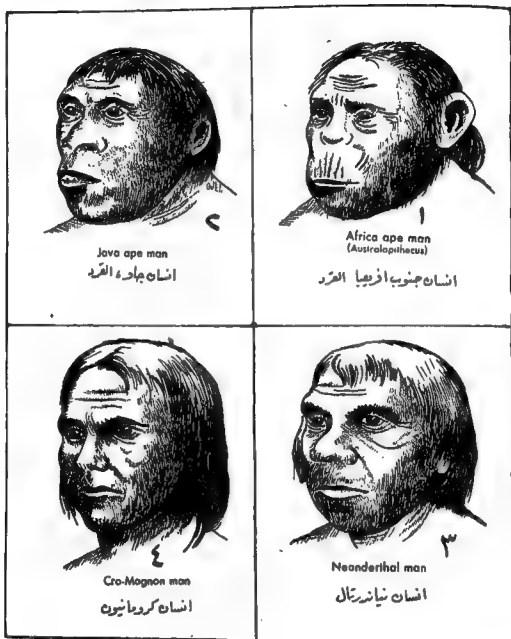
٢ - فقدان الأصابع الجانبية حتىبقى في كل قدم اصبع واحد كبير فقط هو الثالث غطى بواسطة حافر (يوجد آثار ضامرة جداً للاصبعين الثاني والرابع) .

٣ - تضرير الضروس الأمامية والضروس الخلفية من نوع ملائم لاكل الحشائش وطحن الطعام .

٤ - زيادة في طول الأجزاء البعيدة من الأطراف الأمامية والخلفية (لزيادة سرعة الجرى) مع التحام عظمتي الساعد معاً وكذلك عظمتي الساق . وبهذه التغيرات أصبح الحصان حيواناً طويل الأرجل سريع الجرى مهيباً تماماً للمعيشة والتفذية في الأراضي العشبية .

تطور الإنسان (شكل ٧) : يتضمن سجل تطور الجنس البشرى مجموعة من الأشكال اقتصرت تدريجياً من هيئة الإنسان الحالي ، ويمكن اعتبار **إنسان جنوب افريقيا القرد** *Australopithecus africanus* أول نوع مشابه حقيقى للإنسان ، ولقد عاش هذا النوع منذ حوالي مليون سنة وكان قصير نسبياً وبه شبه بالقرد الكبير من حيث شكل وصفات الجسم . ولقد اكتشفت عدة حفريات من هذا النوع في افريقيا بواسطة العالم **دالت Dart** . ويعتقد الآن معظم العلماء ان هذا النوع يتميز بصفات عائلة الإنسان وعائلة القرود وبذلك لا يمكن اعتباره قرداً أو إنساناً ، وكان حجم مخه يساوى تقريباً نصف حجم مخ الإنسان الحالي ، وكان يستطيع ان يصطاد الحيوانات ليأكلها بواسطة أسلحة حجرية . أما النوع الذى يعتبر قملاً إنساناً فيسمى **إنسان كرومانيون** *cro-magnon* الذى عاش من ٣٢,٠٠٠ سنة الى ١٥,٠٠٠ سنة ، ولقد كان هذا النوع طويلًا ومنتصب القامة والطبع ذكياً نسبياً . ولقد اكتشفت حفريات هذا النوع في كهوف بوسط فرنسا ، ولاحظ العلماء في هذه الكهوف وجود بقايا حفارة على هيئة أسلحة وصاج منحوت ، بل ان هذا النوع كان يتمتع ببعض الموهبة الفنية لوجود رسومات وصور زيتية للحيوانات (انقرض معظمها الآن) على جدران الكهوف التى عاش فيها هذا النوع . ولقد اكتشف علماء الحفريات عدداً من الأنواع المتوسطة بين الرجل القرد الافريقى وإنسان كرومانيون اذكر منها الأنواع التالية : **الإنسان القرد الجاوى** *Jafa ape man* (نسبة لجزيرة جاوه باندونيسيا) و**إنسان بكنين** *peeking man* (الذى اكتشفت بقاياه في الصين) و**إنسان هايدلبرج** *Heidelberg man* (الذى اكتشفت حفرياته في ألمانيا) و**إنسان نياندرتال** *Neanderthal* (الذى اكتشف في وادى نياندرتال بالقرب من دوسيلدروف بألمانيا) وما زالت الاكتشافات بخصوص هذا الموضوع تتوالى حتى وقتنا هذا .

أما الإنسان الحديث فيسمى **Homo sapiens** أو **الإنسان العاقل** وقد بدأ ظهوره منذ حوالي ١٢,٠٠٠ سنة فقط . والتغيرات التى أدت الى تكوينه كانت عقلية أكثر منها جسمانية وبمعنى آخر أدت العمليات التطورية - بإرادة الله سبحانه وتعالى - الى زيادة قوة العقل وليست قوة البدن . ولقد مكّن ذكاء الإنسان من أن يكيف نفسه حسب البيئة ويتحكم فيها ، وبذلك أصبح الإنسان الحيوان السائد فوق الأرض في العصر الحديث . أما أول مكان ظهر فيه الإنسان الحديث فلا نستطيع تحديده بدقة حتى الآن ، فبعض العلماء يعتقدون انه ظهر أولاً في آسيا وبعضهم يقول انها افريقيا .



شكل ٧

تطور الانسان : ١ - انسان جنوب افريقيا القرد ٢ - انسان جاوة القرد ٣ - انسان نياندرتال ٤ - انسان كرومانيون .

وعلماء التطور لا يقولون ان الانسان النشوء من القرد كما يعتقد عامة الناس وانما يعتقدون ان الانسان والقرد كان لهما سلف مشترك .

وفي بداية هذا القرن (نوفمبر عام ١٩٧٢) اذاعت وكالات الانباء ملخصاً لاكتشاف هام قام به الدكتور ريتشارد كينج بمدير المتحف الوطني في كينيا ، فقد أعلن هذا العالم - في تقرير قدمه الى الجمعية الجغرافية الوطنية في واشنطن - انه اكتشف في جبل جيري ، بشبه جزيرة شرق بحيرة رودلف في كينيا بقايا جمجمة وساق يرجع تاريخها الى مليونين ونصف مليون عام ، ولذلك تعتبر هذه البقايا اقدم اثر للانسان الاول لانها تمتد في قدمها مليوناً ونصف مليون عام عن اقدم اثر ممكن الحصول عليه حتى الآن (الرجل القرد الافريقي الذي تخاض منذ مليون عام) . واكتشفي انهما بالرغم من ان هذه الجمجمة لا تشبه جماجم الانسان الحديث الا انها تختلف كذلك من جميع اشكال الجماجم التي عثر عليها للانسان الاول ، والاكتشاف الجديد بين ان المخلوق الانساني المنتصب ذا الساقين لم يتطور من المخلوق البدائي الذي يشبه القرد بل كان يعاصره منذ حوالي مليونين ونصف مليون عام . وذكرت الجمعية الجغرافية الأمريكية في تعليق لها ان نظرية هذا العالم تقوم على اساس ان الرجل القرد الافريقي *Australopithecus Africanus* (وكان اساساً من اكلة النباتات) قد وصل الى مرحلة تطورية مسدودة بينما استطاع الانسان (الذي استخدم اللحم في غذائه) ان يبقى على قيد الحياة ، ولقد اختتم ليكي تقريره قائلاً ان اكتشافه يمكن ان يقلب النظريات القائمة بشأن كيف ومتى تطور الانسان من اجداده فيما قبل التاريخ . والكاتب لا يستطيع ان يقول ان هذا الهوى الا بعد قراءة بحث ليكي كاملاً .

• • •

(٥) الأكلة المستمدة من علم التوزيع الجغرافي للكائنات الحية :

كان علم التوزيع الجغرافي في الواقع هــاول ما استرعى تفكير داروين لا جبال نشوء الانواع المختلفة من الحيوانات والنباتات بواسطة التطور . بل يمكن القول ان نظرية التطور تعتبر احسن تفسير منطقي لطريقة توزيع الكائنات الحية في كوكب الارض . وقبل ان نشر ذلك يجب ان نفهم جيداً موضوعين : الاول هو ان اسلاف المجموعات ذات القربى نشأت اولاً في منطقة معينة يمكن سميتها المركز المشترك للنشوء ، والثاني هو حدوث هجرة migration الكائنات الحية من هذا المركز المشترك لاسباب مختلفة ، وتصدد الفواقي الجغرافية (مثل سلاسل الجبال أو المساحات الكبيرة من الماء) اتجاه هذه الهجرة ، ويلاحظ ان نقل الانسان للحيوانات والنباتات قد تمسك ترتيب توزيعها الطبيعي natural في الزمنة الاخيرة من العصر الحديث (منذ حوالي ٦٠٠٠ سنة مثلاً)

ويبدأ الآن بسرد اهم الأكلة المستمدة من علم التوزيع الجغرافي الحيوي

مناطق متعددة فوق سطح الأرض يمكن اعتبارها أماكن مناسبة جداً لمعيشة أنواع كثيرة من الحيوانات ومع ذلك فهي خالية تماماً منها ، فلو كانت الحيوانات قد أتت الى الوجود (أي خلقها الله سبحانه وتعالى) بواسطة الخلق الخاص فلماذا لا تحتوي جميع الأماكن المناسبة لمعيشة

أرواح معينة من الحيوانات عليها ؟ وبالطبع لا نستطيع أن نجد تفسيراً مقنعاً لهذه التساؤلات إلا في ضوء تفسير تطوري .

ثانياً : من المعروف جيداً أن كلا من المناطق المتعددة من العالم تتميز بوجود مجموعة معينة من الأنواع المختلفة من الحيوانات *fauna* . تختلف عن مجموعات الأماكين الأخرى حتى ولو كان الطقس والعوامل البيئية الأخرى لهذه المنطقة تشبه المناطق الأخرى ، فمثلاً مجموعة حيوانات قارة أفريقيا تختلف عن تلك الموجودة في أمريكا الجنوبية بالرغم من تشابه القارتين في الطقس ومعظم العوامل البيئية ، كذلك تختلف حيوانات أستراليا ونيوزيلندا عن تلك الموجودة بالجزر البريطانية ، وفي ضوء تفسير تطوري نستطيع أن نقول أن هذه المناطق بعيدة عن بعضها وتصلها حواجز طبيعية مثل المحيطات ولذلك تطورت كل مجموعة على انفراد ، وحينما تكون أماكن الأرض الكبيرة منفصلة عن بعضها البعض مثل ملايين عديدة من السنين تكون مجموعة الحيوانات بأكملها مختلفة تماماً في كبل منها ، وبالعكس فإن حيوانات الأماكن المجاورة أو التي لا تفصلها حواجز طبيعية يشبه بعضها البعض إلى حد كبير .

وطيل ثالث نحصل عليه من دراسة مجموعة حيوانات الجزر البحرية ، فمن شأن الناحية الجيولوجية يوجد نوعان من الجزر : **جزر قارية** *Continental islands* مثل الجزر البريطانية ، و**جزر محيطية** *Oceanic islands* مثل جزر هاواي وبرمودا ، والجزر القارية توجد بجوار القارات والاحتمال القابل هو أنها كانت متصلة بها في الماضي ، أما الجزر المحيطية فقد ظهرت في المحيطات بدون أي اتصال سابق مع أية قارة أو أنها تمثل قمم جبال تكتل أرضية سابقة . ولقد وجد أن مجموعة حيوانات الجزر البريطانية تشبه تلك الموجودة في شمال غربي أوروبا ، ومن المسلم به أنهما كانتا متصلتين معاً في الماضي ، وبالعكس فإن مجموعة حيوانات جزر هاواي عبارة عن مزيج من حيوانات ولا تشبه حيوانات أية قارة ، ويمكننا القول بأن المجموعات الحيوانية لهذه الجزر المحيطية تكونت بواسطة التكيف أو الأهمية من مهاجرين بالصدفة ووصلوا إلى تلك الجزر فوق أشياء عائمة أو بطريقة أو بأخرى . وأحد الأشياء القريبة التي تلاحظها في جزيرة هاواي هو خلوها تماماً من أية حيوانات برمائية ، ونحن نعرف جيداً أن البرمائيات لا تستطيع أن تقوم التعرض للمياه المالحة وبذلك لم تتمكن من الوصول إلى هذه الجزيرة المنعزلة .

وأخيراً : أحياناً نلاحظ وجود شخوص حيوانات متشابهة من ناحية الشكل في أماكن متباعدة بعيدة عن بعضها البعض ، وغیر مثال لذلك غرماثة **الجمال** ، فهذه الغرماثة ممثلة الآن بالجمال الحقيقية في آسيا وأفريقيا وحيوانات **الألبا** *Alba* وأقاربها في أمريكا الجنوبية . ونحن فقط نقتصر هذا الانفصال المثير للدهشة لاهتين المجموعتين المتشابهتين في شكلين مختلفين من العالم وبطيء من بعضهما كل البعد لو درسنا التاريخ الجغرافي . فلقد وجد أن **الجمال** نقلت إلى **أمريكا الشمالية** ثم ازدهرت هناك لفترة طويلة من الزمن ، ثم هاجرت مجموعة منها وبوصلت إلى أمريكا الجنوبية بينما هاجرت مجموعة أخرى لتصل إلى **أمريكا** ثم التي أفريقية) عن طريق اتصال إرغري مناطق في منطقة بحر بيرنغ *Bering sea* وبعد ذلك انتشر الجمال إلى **أفريقيا** وأمريكا الشمالية . ولقد ذكر العلماء عدداً لا بأس به من الأمثلة المشابهة .

(٦) الأدلة المستمدة من علم وظائف الأعضاء :

يتكون البروتوبلازم protoplasm (وهو المادة الحية التي تكون أجسام جميع الكائنات الحية) أساسياً من مادة واحدة في كل العالم الحي living world ، فهو يحتوى تقريباً على نفس العناصر elements متحدة مع بعضها البعض مكونة تقريباً نفس النسب من البروتينات proteins والدهون fats والمواد الكربوهيدراتية Carbohydrates والماء ومواد أخرى . ولقد وجد العلماء أن الوظائف الأساسية للبروتوبلازم متشابهة في كل الكائنات الحية مع وجود استثناءات قليلة . وبعبارة أخرى تتشابه جميع الحيوانات أساسياً في عمليات التحول الغذائي metabolism والحساسية (أو الانفعال) irritability والتكاثر reproduction وغيرها بالرغم من وجود اختلافات كثيرة في تفاصيل هذه العمليات ، ولذلك كان من المنطق أن نفترض أن جميع أنواع الحيوانات قد انحدرت من جهاز بروتوبلازمي سلفي ancestral كانت له جميع هذه القدرات الأساسية . ولكننا يجب أن نضيف أن هذا الانتظام في الوظائف الأساسية - لو أخذ بعفده - أقل أنواعاً من أدلة أخرى كثيرة ، ولكنه على أية حال يعزز الأدلة المستمدة من المجالات الأخرى .

ودراسة الإنزيمات enzymes والهرمونات hormones تمدنا بدليل آخر أكثر أهمية وتشويقاً . فهناك عدة إنزيمات هاضمة يفرزها الجهاز الهضمي في الأنواع المختلفة وتؤدي نفس العمل ، فمثلاً إنزيم التربسين trypsin (الذي يهضم البروتينات) يوجد في مجموعات كثيرة من الحيوانات ابتداءً من الأوليات protozoa (وهي أبسط أنواع الحيوانات ويتكون جسمها من خلية واحدة مثل الأميبا amoeba) حتى الثدييات . وإنزيم الأميليز amylase (الذي يقوم بهضم النشا starch) يوجد في معظم أنواع الحيوانات ابتداءً من الإسفنجيات sponges حتى الثدييات . أما بخصوص الهرمونات (وهي مواد كيميائية تقوم بإفرازها الغدد الصماء endocrine glands وتؤدي وظائف هامة للناية) فبعضها يعطينا نفس التأثير إذا ما حقن في مختلف الحيوانات . فمثلاً يوجد هرمون الغدة الدرقية thyroid gland (وهو يتحكم في التحول الغذائي وضروري لعملية تحول metamorphosis الضفادع) أي تحولها من يرقة إلى ضفدعة يافعة (في جميع الحيوانات الفقارية ولقد ثبت أنه قابل للتبادل بينهم ، ولذلك يعالج الأطباء بنجاح المرضى الذين يعانون من نقص في إفراز الغدة الدرقية بإعطائهم الهرمون المستحضر من البقر . ولقد قام العلماء بتجربة هامة وذلك بإزالة الغدة الدرقية ليرقات الضفادع tadpoles (ونحن نعرف جيداً أن إزالة هذه الغدة من يرقات الضفادع تؤدي حتماً إلى عدم تحولها إلى ضفادع بالغة) ثم أضافوا إلى غذائهم الهرمون المستحضر من الغدة الدرقية للحيوانات الثديية فوجدوا أن هذه اليرقات تنمو طبيعياً . وتحولت وتحولت إلى ضفادع بالغة . وهناك هرمون في البرمائيات تفرزه الغدة النخامية pituitary gland (الموجودة بجوار المسخ) ويسمى الهرمون الموسع للأصابع melanophore - expanding لأنه يؤدي إلى انتشار الأصابع في خلايا الجلد ولذلك يجعل لون الحيوان داكناً ، ولقد ثبت أن هذا الهرمون لا تأثير له في الثدييات لأنها لا تستطيع أن تغير لونها ومع ذلك إذا حقننا خلاصة الغدة النخامية للثدييات في حيوان برمائي فإن لونه سيصبح داكناً ، لذلك يمكننا أن نقول أن هذا الهرمون موجود في الثدييات ولكن في صورة أرية ولا فائدة

له . وبالطبع لا يمكننا أن نفكر وجود هذا الهرمون في الثدييات إلا لو صدقنا أنها انحدرت من أسلاف كان هذا الهرمون فيها ذا فائدة . ونلاحظ أن بعض الهرمونات تكون متوفرة أى غير قابلة للتبادل بين الحيوانات المختلفة ، فمثلاً هرمون النمو growth hormone الذى تفرزه الغدة النخامية غير قابل للتبادل بين الأنواع المختلفة من الثدييات ، أى أننا لو حقنا هرمون النمو الذى يفرزه نوع معين من الثدييات في نوع ثديي آخر فلن يحدث أى تأثير .

ودراسة كمية الأملاح salt content في البحار القديمة (أى منذ مئات الملايين من السنين) والبحار الحديثة ومقارنتها بكمية الأملاح الموجودة في دم الحيوانات القديمة والحيوانات الحديثة تعطيانا دليلاً آخر مثيراً للانتباه . فالانخفاض في درجة التجمد freezing-point depression طريقة مناسبة لتحديد كمية الأملاح الموجودة في سائل ما فكلما كثرت كمية الأملاح زاد الانخفاض في درجة التجمد . والعلماء يعرفون جيداً أن كمية الأملاح في البحار زادت تدريجياً بمرور الزمن ، فبينما كان الانخفاض في درجة تجمد البحار الحديثة يساوى - ١.٨٥° م (ولقد استطاع العلماء تحديدها بطريقة لا يتسع المجال لشرحها) فإن الانخفاض في درجة تجمد البحار الحديثة يساوى - ١.٨٥° م . ونحن نعرف جيداً أن أقدم الفقاريات عاشت في البحار القديمة ثم هاجرت الى المياه العذبة حيث تطورت الى الأسماك الحديثة والفقاريات الأرضية (برمائية وزواحف وطيور وثدييات) . وما يستمرى الانتباه أن الانخفاض في درجة تجمد الدم في جميع الفقاريات التي تعيش الآن (باستثناء الأسماك الغضروفية cartilaginous fishes وبعض الأسماك العظمية bony fishes البحرية) يساوى تقريباً - ٠.٥° م . أى نفس الانخفاض في درجة تجمد البحار القديمة ، أى أن كمية الأملاح الموجودة في دم الفقاريات تساوى كمية الأملاح الموجودة في البحار القديمة . ولكن يستطيع أى نوع من الحيوانات أن يعيش في مياه ما فيجب أن تكون كمية الأملاح الموجودة في دمه مساوية لكمية الأملاح الموجودة في هذه المياه ، ولكن ما هي الحكمة في تساوى كمية الأملاح الموجودة في دم حيوان كالسحلية أو الدجاجة أو الأرنب أو حتى الإنسان لكمية الأملاح التي كانت موجودة في البحار القديمة بالرغم من أنها لا تعيش في الماء ؟ اعتقد أننا لا نجد جواباً مقنعاً لهذا التساؤل إلا لو اقنعنا بأن هذه الحيوانات انحدرت من أسلاف كانت تعيش في البحار القديمة .

ودليل مؤثر آخر نحصل عليه من علم الأمصال serology . فمن المعروف جيداً للعلماء أن إحدى نواحي الشخصية الفردية للأنواع المختلفة من الحيوانات هي نوعية specificity البروتينات التي يكونها كل نوع . (وهذه النوعية في البروتينات هي أساس الحصانة immunity لبعض الأمراض بواسطة تكوين أجسام مضادة anti-bodies معينة في الدم لتفاعل بدقة ضد البروتينات الأجنبية التي تكونها الميكروبات) . ولقد أمدتنا الأبحاث الحديثة في علم الأمصال بطريقة محكمة لتحديد درجة القرابة بين الأنواع المختلفة من الحيوانات ، ويمكن شرح هذه الطريقة هنا باختصار وببسيط كالآتي : نقوم بتحسين أرنب ضد بروتينات دم بقرة (مثلاً) وذلك بإعطائه حقناً صفراء ومتكررة من البروتينات الموجودة بمصل serum (المصل هو الجزء من الدم الذى يبقى بعد تكون الجلطة الدموية blood-clot) في البقرة ، ونتيجة لهذا الحقن المستمر تتكون في دم هذا الأرنب أجسام مضادة لبروتينات البقرة ، ولذلك تتفاعل هذه

الاجتماع - المتطرفة - بشدة - اجتماعية - عندما ثلاثين دم بقرة ، كما أنها تتفاعل أيضاً ولكن بشدة اقل مع دم الثدييات الاخرى مثل الخروف أو الحصان أو الانسان . ، والدراجات المتفاوتة - للتفاعل . تميل للحيوانات المتفاوتة للتشابه الكيميائي بين بروتينات امصال الحيوانات المختلفة ، أي ان البروتينات الموجودة بالانواع التي يوجد بينها قرابة وثيقة تشبه بعضها البعض البعض أكثر من البروتينات الموجودة بالانواع التي يوجد بينها قرابة بعيدة . ولقد أثبتت تجارب علم الامصال ان بروتينات الطيور تشبه للغاية بروتينات الانواع الاخرى من الطيور البرمائيات ، وتشبه بروتينات الانسان للغاية بروتينات القردة الشبيهة بالانسان anthropoid apes مثل الغوريلا والشمبانزي وتشبه بدرجة اقل بروتينات الرئيسيات الاخرى مثل بقية القردة وتشبه بدرجة اقل واقل بروتينات بقية الثدييات ، أما شبيهها لبروتينات بقية الفقاريات فضعيف . ولذلك نستطيع ان نقول ان درجة التشابه بين بروتينات الانواع المختلفة من الحيوانات تؤكد فكرة القرابة بين هذه الانواع المنتجة من علوم البيولوجيا الاختزالية مثل - القشريات - او علم الاجنحة ، ويعمل آخر تستطيع التجارب المخبرية aerological ان تحدد وفي تعبير كمي quantitative - الى حد ما - درجة القرابة النسبية بين مختلف الحيوانات .

وبالاضافة الى هذا تأكد الباحثون ان تقسيم الفقاريات المبني على تركيب وشكل بروتينات الهيموجلوبين المؤكسد oxyhaemoglobin : الهيموجلوبين هو مادة توجد بكريات الدم الحمراء ولها قابلية كبيرة للاختلاط مع الاكسجين لتكون الهيموجلوبين المؤكسد . وبذلك فهو اساسي لطبيعة التنفس . يطابق التقسيم المبني على تركيب الجسم ، فيلورات كل نوع من الفقاريات تتكون من بروتينات مختلفة من الانواع الاخرى ، ولكن بروتينات الانواع التابعة لجنس واحد تكون لها صفات مميزة مشتركة ، كذلك يلاحظ وجود تشابه وازدواج بين بروتينات جميع الطيور (مثلاً) ولكنها تختلف عن بروتينات الزواحف او الثدييات .

والخلاصة التي نستطيع ان نقولها : ان التشابه بين مختلف انواع الحيوانات في الخواص الفسيولوجية والكيميائية الحيوية bio-chemical يطابق التشابه بين تركيب الاعضاء الداخلية والشكل الخارجي ، والمواد الكيميائية الموجودة في اجسام الحيوانات العليا يمكن تتبع منشأها في الحيوانات الدنيا ، وهذا يؤكد بشدة ان لها اصلاً مشتركاً ومن المصير ان نفس سبب ذلك ياي فكرة اخرى .

(٧) الأدلة المستمدة من علم الوراثة وعلم استنساخ الحيوانات والتربية الانتقالية :

علم الوراثة هو دراسة التشابه والاختلاف بين الاجيال المتعاقبة . واول من ادرك قواعد هذا العلم هو مندل Mendel عام ١٨٦٦ . (ولكن نتائج أبحاثه لم تعرف جيداً الا في عام ١٩٠٠) ، ويتقدم علم الوراثة والخيطية Cytogenetics وضحت للعالم النقاط الأساسية في سلوك التورنوزومات والعمليات الوراثية اللازمة لفهم بعض عمليات التطور . ويمكن هنا تلخيص وتبسيط هذه النقاط فيما يلي :

(١) توجد الكروموزومات داخل انوية الخلايا وهي تحمل في ترتيب خطي الجينيات السليمة عن تكوين الصفات المميزة للفرد .

(٢) الانقسام الاختزالي meiosis or reduction division الذي يحدث فقط اثناء تكاثر الحيوانات (أي البويضات ova والحيوانات المنوية spermatozoa) يفصل ازواج الكروموزومات المتماثلة ويختزل عددها النصف في كل نسلية .

(٣) عملية الاخصاب (وهي عملية الإنجاب الجراحي للبيوضة والحيوان المنوي) تؤدي إلى تكوين تشكلات من الكروموزومات (وبالتالي من الجينات) من أب وأم مختلفين ، وهذا يؤدي بالطبع إلى إنتاج أفراد لها السمات الجينية المختلفة .

(٤) يحدث أحيانا ما يعرف بالطفرة وهي تغير فجائي في الصفات الموروثة يؤدي إلى مواليد جديدة مختلفة من الأيوين وذلك بسبب تغيرات طارئة على الجينات .

ولقد كان عالم النبات الهولندي ديفريز De Vries (١٨٤٨ - ١٩٣٥) أول من سجل حدوث الطفرة ، فثناء دراسته على نوع من زهرة الربيع يسمى *oenothera* اكتشف حدوث تغيرات مفاجئة ذات أهمية كبيرة في أحد الأجيال ، وسمي ديفريز هذه التغيرات المفاجئة والطارئة (أي تنوارها الأجيال التالية) طفرات واعتقد أن بعض الأفراد التي حدثت فيها الطفرة هي أنواع جديدة تكونت بواسطة خطوة واحدة ، ولذلك آمن بأن التطور يحدث نتيجة الطفرات .

ومنذ عهد ديفريز حتى الآن لاحظ الباحثون حدوث الطفرات في عدد كبير من الحيوانات والنباتات في المعمل ولذلك لا يعتبرهم أدنى شك في حدوثها باستمرار في الكائنات الحية في بيئتها الطبيعية . ولقد سجلوا حوالي ألف طفرة في ذبابة الفاكهة *Drosophila* فقط . ويوجد نوعان من الطفرات : طفرات صغيرة *micromutations* وطفرات كبيرة *macromutations* ، والطفرات الصغيرة هي الأكثر شيوعا وتحدث في جين واحد فقط أما الطفرات الكبيرة فتحدث في مجموعة من الجينات وهي تؤدي إلى تغيرات كبيرة ومفاجئة مثل الأصابع الزائدة في القطط والأرجل الصغيرة في الأغنام . ويعتقد معظم علماء البيولوجيا أن الأنواع المختلفة من الكائنات الحية نشأت بواسطة تجمع عديد من الطفرات الصغيرة وليس بواسطة طفرة كبيرة أو أكثر ، ولذلك فمن الشكوك فيه كثيرا أن نوعا جديدا يتكون في جيل واحد وإنما أقرب إلى المنطق أن نقول أن عدة طفرات دقيقة لتأسيس (لدرجة أننا قد لا ندرتها بالحق) تحدث فتم تتجمع بواسطة عملية الانتقاء الطبيعي حتى يتكون نوع جديد من الكائنات الحية . ونلاحظ أن الطفرات تحدث تفرقا في الطبيعة وكذلك بواسطة العوامل المسببة للطفرات *mutagenic agents* مثل المواد الكيميائية أو الإشعاعات ذات الطاقة الكبيرة) . ولا توجد أية علاقة بين الطفرات وبين احتياجات الكائنات الحية ، ولا يمكنها التنبؤ بحدوث الطفرات على الأقل في ضوء معلوماتنا الحالية ، وبعض الطفرات يكون مفيدا للكائن الحي والبعض الآخر يكون ضارا وبعضها يكتسب وظائف جديدة (أي ليس بضار وليس بنافع) .

والخلاصة هي أن الجينات تكون ثابتة وتتوارث في الأجيال القادمة حسب قواعد يمكن معرفتها مقدما ولذلك فهي تميل لجمال أنواع الكائنات الحية ثابتة *constant* ، ولكن الجينات تستطيع أن تقوم بالطفرات ولذلك تتغير إحدى الصفات في جيل ما ولا هذا التغير تنوارها الأجيال القادمة ، ولذلك نستطيع أن نقول أن الطفرات تكون قاطعة الاختلاف الجوارث ويمكن اختيارها للبناء الثقافي لعملية للتطور .

وحقيقة التطور يمكن الانتفاع بها من فرع آخر من علوم البيولوجيا وهو استئناس الحيوانات والزرية الانتقائية *domestication and selective breeding* ، فمن المعروف جيدا أن الجنس البشري بدأ منذ آلاف السنين في استئناس الأنواع البرية وذلك لأجل رعايته ، وخلال هذه آلاف من السنين تكونت أشكال مميزة من الحيوانات والنباتات تختلف اختلافا واضحا عن أسلافها

البرية . ومن الممكن في بعض الأحيان تعديد النوع البري الأصلي الذي انحدرت منه السلالات المختلفة المستأنسة . فمثلاً انحدرت السلالات العديدة من الدجاج المستأنس من دجاجة الغابة الشرقية *oriental jungle fowl* . وفي الواقع تكون الاختلافات بين أشكال السلالات الحديثة وبين أسلافها عظيمة للغاية خصوصاً لو وضعنا في الاعتبار أن عملية الاستئناس قد حدثت فقط خلال آلاف قليلة نسبياً من السنين ، وبذلك نستطيع أن نقرر أن الجنس البشري قد قام بعملية تطور بالمعنى الحقيقي تماماً . ولقد قام الإنسان بهذا العمل بواسطة عمليات مستمرة للانتقاء الصناعي *artificial selection* مختاراً الأشكال التي تتصف بصفات مميزة مرغوبة من وجهة نظره ، وبذلك يمكن القول أن الإنسان رغب لعملية « البقاء للأصلح » ، باختياره بعض الأشكال للبقاء على قيد الحياة *survival* والتناسل ورفضاً لأشكال أخرى بها صفات لا يرغب الإنسان فيها . ولقد اعتبر داروين التطور بواسطة عملية الانتقاء الصناعي هذه منظاراً *analogous* تماماً للتطور في الطبيعة ، وفي رأيي أن داروين كان على صواب في هذه النقطة .

ولكننا يجب أن نلاحظ أنه في الطبيعة لا يحدث تزاوج ناجح بين نوعين مختلفين إلا في أحوال نادرة جداً . أما « الأتباع » التي تكونت بواسطة الانتقاء الصناعي للأنسان فلها قابلية للتجهين *interfertile* أي للتزاوج بين بعضها البعض ، ويعني آخر بالرغم من الاختلافات الواضحة بين نوعين من الدجاج أو نوعين من الكلاب فإنه يمكنهما التزاوج فيما بينهما لتنتج ذرية مخصبة *fertile offspring* . وفي الحقيقة هذا هو السبب في تسمية هذه الأشكال من الحيوانات المستأنسة بسلالات *breeds* أو أصناف *varieties* ولا نسميها أنواعاً *species* مختلفة ، هذا بالرغم من أن الاختلافات بينها قد تكون كبيرة للدرجة أن هذه الأشكال لو كانت قد اكتشفت في الطبيعة لكنا اعتبرناها أنواعاً مختلفة . بل قد تكون هذه الاختلافات أكبر من الاختلافات الموجودة بين نوعين مختلفين (وليقارن القارئ بين السلالات المختلفة من الدجاج أو الكلاب أو الحمام) . ويجب علينا أن نأخذ في الاعتبار أن أحد مقاييس الإنسان للاحتفاظ بالسلالات هو الإخصاب وربما كانت القابلية للتجهين نتيجة لهذا الانتقاء الصناعي . وفي بعض أنواع السلالات المستأنسة تبدأ في الظهور علامات عدم الإخصاب بين سلالتين مختلفتين ، فمثلاً لا يمكن إجراء تزاوج بين نوع صغير جداً من الكلاب (كالكلب الولو) ونوع كبير منها (كالكلب الوولف أو البولودج) ، وبعد مئات عديدة من الأجيال ربما يصبح هذا التمازج عظيماً للدرجة أن يتكون حاجز وراثي بارز بين بعض أصناف الكلاب ، ولو حدث ذلك في المستقبل فإن الإنسان يكون قد أنتج نوعاً *species* جديداً ، أي أحدث تطوراً بمعرفته وتحت إرشاده . (وفي رأي الكاتب الشخصي أن هذا لو حدث فسيكون بإرادة الله سبحانه وتعالى) .

وخلاصة القول فإن تكوين أصناف جديدة من الكائنات الحية بواسطة عملية الاستئناس والتربية الانتقائية يوضح نوع وحجم التغير الذي يمكن أن يحدث في الطبيعة في صفات الحيوانات والنباتات بمرور الزمن كان هذا « التطور » قد حدث بمعرفة الإنسان في وقت قصير للغاية نسبياً (بـمئة آلاف من السنين) فليتنا أن نؤمن بأن تغيرات أكثر تأنيلاً يجب أن تكون قد حدثت في جميع الكائنات الحية خلال فترة طويلة للغاية من الزمن منذ نشأة الحياة فوق سطح الأرض (من ١٠٠٠ مليون إلى ٢٠٠٠ مليون سنة) .

ثالثاً : نظريات التطور :

سنتناول هنا باختصار وتبسيط أهم النظريات التي تشرح العوامل التي أدت إلى حدوث التطور . وأجدرها بالذكي نظرية لامارك عن توارث الصفات المكتسبة Lamarck's theory of the inheritance of acquired characteristics ونظرية داروين عن الانتقاء الطبيعي Darwin's theory of natural selection والنظرية التركيبية الحديثة Modern Synthetic theory .

وأي نظرية شامة للتطور يجب أن تأخذ في الاعتبار العوامل الداخلية internal factors والعوامل الخارجية External factors . وتشمل العوامل الداخلية التوارث والاختلاف والتكاثر والتكوين ، أما العوامل الخارجية فهي جميع الظروف البيئية التي تؤثر في الأفراد والجماعات .

ووجد أول مبادئ لفكرة التطور في كتابات بعض فلاسفة الإغريق القدامى خصوصاً أرسطو الذي اعتقد بأن الكائنات الحية قد ارتقت من أنواع بسيطة إلى أنواع معقدة يعتبر الإنسان ذروتها . ولسوء الحظ اعاقته الكنيسة في المصور الوسطى ولمدة قرون إمكانية أي تفكير علمي بخصوص هذا الموضوع . وفي القرن الميلادي السابع عشر أصبحت فكرة التطور تدريجياً متارة للمناقشة ، ومن الرجال الذين كانت لديهم الجرأة الكافية ليتكلموا ويكتبوا عن آرائهم أستطيع أن أذكر : من إنجلترا ويلي Ray (١٦٢٧ - ١٧٠٥ م) وهوك (Hooke) (١٦٣٥ - ١٧٠٣) وأدريس داروين Brasmus Darwin (١٧٣١ - ١٨٨٢ م) ، وهو جد العالم الشهير تشارلز داروين () ، ومن فرنسا دواميه de Maillet (١٦٤٥ - ١٧٣٨ م) وبيغون Buffon (١٧٠٧ - ١٧٨٨ م) . ولقد اعتبر جميع هؤلاء المفكرين فكرة التطور خيراً تفسر لوجود الأنواع المختلفة من الكائنات الحية وأكثرها احتمالاً ولكنهم لم ينجحوا في تكوين أية نظرية يمكن للناس الاقتناع بها بسبب ضلالة المعلومات التي استطاعوا جمعها لتأييد أفكارهم .



١ - نظرية لامارك عن توارث الصفات المكتسبة :

١ - نبذة تاريخية : وضع جين دي لامارك (١٧٤٤ - ١٨٢٩ م) أول نظرية عامة عن التطور ، ولقد كان لامارك عالماً فرنسياً في البيولوجيا بدأ حياته كباحث في علم النبات ثم أصبح باحثاً في علم الحيوان خصوصاً في علم التشريح وعلم التقسيم . وفي عام ١٨٠١ وضع فكرة عامة لنظريته ثم وصفها بالتفصيل عام ١٨٠٩ م في كتابه « فلسفة علم الحيوانات Philosophie zoologique » ودافع لامارك عن نظريته بقوة حتى حماته وبسببها قاسى الكثير ونبت من المجتمع ، ولم يستطع أن يقتنع العلماء المعاصرين له ليس فقط لأن الشعور العام في عصره كان ضد التطور وإنما أيضاً بسبب عدم قابلية بعض أفكاره للتصديق . ولقد تأثر لامارك ببعض آراء العالم الفرنسي بيغون Buffon ، وأهم من هاجم نظرية لامارك هو العالم الفرنسي كوفييه Cuvier (١٧٦٩ - ١٨٢٣ م) أبرز علماء علم الحيوان في ذلك العصر وكان يمارض بشدة فكرة التطور .

ب - شرح النظرية : يمكن تلخيص نظرية لامارك من نفسه كلماته كما يأتي : البيئة تؤثر في شكل

الحيوانات وتركيب أعضائها ، والاستعمال المتكرر أو المستمر لأي عضو يزيد في حجمه بينما يؤدي عدم الاستعمال الدائم له إلى ضعفه وصغر حجمه حتى يختفي ، وجميع الصفات المكتسبة التي تتكون بتأثير البيئة أي بواسطة الاستعمال أو عدم الاستعمال تبقى بواسطة عملية التكاثر ، وبمعنى آخر جميع التحورات modifications التي تحدث خلال حياة الحيوان مستتورات بواسطة ذريته ، ويحدث تجمع هذه التحورات البسيطة بمرور الزمن نوعاً آخر من الحيوانات . ولقد كان لامارك يعتقد أن الكائنات الحية وأجزائها المختلفة تميل باستمرار للزيادة في الحجم ، كما كان يؤمن بأن الحيوانات بطريقة ما تحدد وجهة سير تطورها .

وخلاصة القول : تعتمد نظرية لامارك أساسياً على الافتراض بأن الصفات المكتسبة تتوارث بواسطة الذرية وبذلك تكون تغيرات تطورية .

ويمكن توضيح نظرية لامارك بالاستمثال ببعض الأمثلة التي ذكرها .

(١) افترض لامارك أن أسلاف الزرافة كانت رقبته قصيرة ، ولكنها بدأت تتغذى على أوراق وافصان الأشجار كان وجود عنق طويل مفيداً للبقاء على قيد الحياة ، وقد أدى هذا لزيادة طولها في الجيل الواحد ولو زيادة طفيفة جداً ، ثم مرت هذه الصفة في الذرية التي أصبحت رقابها أطول ، وبتوالي الآلاف العديدة من الأجيال وصلنا إلى الطول الحالي للزرافة .

(٢) **الحال الثاني** يختص بتكوين فشاء web بين الأصابع في الطيور المائية كالبط والاوز والجمع ، فلقد افترض لامارك أن الطيور كانت أصلاً تعيش معيشة أرضية ، وحينما يبحث طائر أرضي عن طعامه في الماء فإنه سوف يمد أصابع رجليه ليضرب الماء أثناء حركته ، وقد أدى هذا إلى شد مستمر للجلد عند قواعد الأصابع ، كما أن الحركات العضلية للرجلين شجعت على تدفق زائد للدم إلى القدمين ، ونتيجة لهذا وبمرور الزمن خلال الآلاف العديدة من الأجيال كبر الجلد وتكون فشاء الأصابع .

(٣) اكتسبت الحيوانات السريعة الجري مثل الغزال سرعتها الفائقة هذه بواسطة جريها من الأعداء المفترسة ، ولقد اضطر كل جيل لأن يجهد نفسه إلى الحد الأقصى ، ومر تأثير هذا التمرين من كل جيل إلى الجيل الذي يعقبه ، وبذلك ازدادت السرعة جيلاً بعد جيل . وبنتيجة الطريقة يمكن تفسير سرعة الحيوانات المفترسة المطاردة لغيرستها مثل اللئيم .

(٤) تنشط البيئة في الحيوانات التي تعيش في مناخ بارد نمواً غزيراً للشعر وكوثرين كمية كبيرة من الدهن تحت الجلد لحمايتها من البرد ، وتنتقل هاتان الصفتان إلى الأجيال المتعاقبة ، وبعد ملايين السنين نصل إلى الهيئة التي نلاحظها في الحيوانات التي تعيش في القطب الشمالي .

(٥) كمثال لعدم الاستعمال ذكر لامارك حالة الثعابين التي فقدت أطرافها التي توجد في بقية أنواع الزواحف ، فأناء الزحف خلال الحشائش كان الحيوان يشد جسده تَكَوُّراً ليمر خلال المسافات الضيقة الموجودة بين الحشائش ولذلك لم يستعمل أطرافه ونتيجة لذلك صغرت الأطراف وانتقلت هذه الصفة (ضور الأطراف) إلى الأجيال المتعاقبة وبعد عدة آلاف من الأجيال فقدت الثعابين أطرافها كلية .

جاءت هذه النظرية : لوجهة أن تأثير الاستعمال وعدم الاستعمال والتأثير المباشر للبيئة

على الكائن الحي تتوارثه الأجيال حقيقة لما كان هناك نقد هام لنظرية لامارك ، ولكن بالعكس فقد فشلت التجارب المديدة التي قام بها الباحثون في تأكيد النظرية بل أكدت أن الصفات التي يكتسبها الفرد أثناء حياته لا تتوارث . فلو قد أثبتت التجارب المديدة أن إرادة الأجزاء (مثل بتر ذيول الفئران أو إية حيوانات أخرى خلال أجيال عديدة) وكذلك تنشيطها stimulation تعطي نتائج سلبية ، ونفس النتيجة نحصل عليها بخصوص تغيير البيئة فالحيوان قد تتكون به صفات جديدة ولكن عندما نميده إلى بيئته الأصلية لا تبقى هذه التغيرات . وتزداد مضلات اللامب الرياضي في القوة والحجم بالاستعمال المستمر ولكنها تنقلص إذا ما قطع اللامب عن التمرين والأطفال لا تتوارث هذه الصفة المكتسبة من أبيها وعملية الختان أو الطهارة تحدث للأطفال اليهود منذ آلاف السنين ولكنها لم تؤد إلى أي تغيير في اليهود . ويمكن ذكر عديد من الأمثلة ولكنها جميعاً تؤدي إلى نفس الخلاصة وهي أن الصفات المكتسبة لا تتوارث .

وكون أن الصفات المكتسبة لا تتوارث ليس مشراً للدهشة لأن الكائن الجديد يتكون من الخلايا الجرثومية (التناسلية) germ cells لا يبه وامه وليس من خلاياها الجسدية somatic cells . والخلايا الجرثومية في معظم الحالات تدخر في طور مبكر من النمو ولا تمرض لأي تأثير من الخلايا الجسدية أو من البيئة . ولقد أثبت هذه الحقيقة المالك كاسل Castle وفيليبس Phillips اللذان استبدلا مبيضى ovaries خنزير هينى (السدى يسمى في مصر بالأنثى الرومى) لونه أبيض بمبيضين من أنثى لونها أسود ، ثم قاما بتزاوج هذا الخنزير الهينى الأبيض مرتين مع ذكر أسود ، فكانت جميع الأفراد المنتجة سوداء اللون ومتماثلة الصفات homozygous . وهناك توضيح مألوف : ابن الحداد يتوارث ذراعيه ليس من ذراعى أبيه وإنما من الخلايا الجرثومية لأبيه وامه .

وبذلك نستطيع أن نقول أن لب نظرية لامارك خلطاً تاماً ، ولا يوجد في وقتنا الحالي انصار لهذه النظرية سوى عدد قليل جداً من العلماء أبرزهم العالم الإنجليزي جراهام كانون Graham canon ، وحتى هؤلاء غيروا كثيراً من تعاليمهم لتتماشى مع العلم الحديث وسموها بالاماركية الحديثة Neo-Lamarckism . وفي الاتحاد السوفيتي فقط - تحت قيادة العالم ليسنسكو lysenko - تلاتي نظرية لامارك التاييد والاستحسان ولكن يبدو أن سبب ذلك عقائدي ideological أكثر منه علمي . وعلى أية حال فإن نشر نظرية لامارك ركز الاهتمام على موضوع التطور .



(٢) نظرية داروين عن الانتقاء الطبيعي :

أ - نبذة تاريخية : كان تشارلز داروين (١٨٠٩ - ١٨٨٢ م) عالماً إنجليزياً في البيولوجيا ذا بصيرة واسعة متقدة ، ولقد بدأ دراسته الجامعية بدراسة الطب لكنه لم يكملها لأنه لم يكن يرغب في أن يصبح طبيباً فتركها ليدرس اللاهوت ، ولكن مهنة القسيس لم ترق لميوله لأنه كان يعيل لدراسة التاريخ الطبيعي . وقد بدأ حياته العملية فوق السفينة « بينجل Bengerl » في رحلة لمسدة خمس سنوات حول العالم ، ولقد أمطته هذه الرحلة قريحة للمراقبة النباتية والحيوانية في

الاماكن المختلفة من العالم ، ولا عاد الى انجلترا عام ١٨٣٦ نشر ابحاثا قيمة عن بعض انواع الحيوانات مثل الحواجز المرجانية coral reefs وحفريات الثدييات ، وبدأ يكتب ملاحظاته من اصل الانواع عام ١٨٣٧. وفي عام ١٨٤٤ كتب ملخصا لنظريته، ثم استمر في جمع المعلومات واخيرا في عام ١٨٥٩ طبع نظريته في كتاب سماه: «**تطور الأنواع بواسطة الانتقاء الطبيعي**» (On the Origin of species by means of natural selection) ولقد كان هذا أهم كتاب في القرن التاسع عشر وبه بدأ الفكر الانساني وعلم البيولوجيا مرحلة جديدة ، ومعظم كتب داروين التالية قدمت تفصيلات أكثر ووجهات نظر كان قد لخصها في كتابه ، بل كان بعضها مكملا لنظريته . ولذلك يستحق داروين شهرته لأن آراءه هي التي ألهمت قبول العلماء والفلاسفة لتعاليم التطور .

ب - شرح النظرية : بنى داروين نظريته على ثلاث حقائق هامة يمكن ملاحظتها في الطبيعة واستنتاجين استنبطهما من هذه الحقائق .

الحقيقة الاولى هي ميل tendency جميع الكائنات الحية للازدياد في العدد بنسبة هائلة للغاية ، ويرجع ميل الكائنات الى الزيادة لحقيقة ان الاطوار المبكرة من اللرية تكون دائما أكثر بكثير من آبالها سواء اكان التكاثر جنسيا sexual أم غير جنسي asexual . واسراف الطبيعة بخصوص التكاثر حقيقة معروفة جيدا ، فمثلا السمكة الواحدة من السالون salamon تنتج حوالي ٢٨ مليون بيضة كل موسم ، وتبيض بعض انواع المحار oysters حوالي ١١٤ مليون بيضة دفعة واحدة ، وتكون بمصر انواع دودة الاسكارس ascaris حوالي ٧٠٠٠٠ بيضة كل ٢٤ ساعة . وبالطبع كون كل هذه الاعداد الضخمة من البيض تفقس وتكون أفرادا تبقى على قيد الحياة حتى تتكاثر بنفس الاعداد شيء لا يمكن تصوره اطلاقا . فمثلا حسب العالم الأمريكي دودسون Dodson نتائج نجوم البحر Starfishes الموجودة في جزء صغير من الشاطئ الباسيفيكي شمال سان فرانسيسكو على افتراض ان نسبة بقاء اللرية منها على قيد الحياة هي ١٠٠٪ فوجد ان عددها بعد حوالي ١٥ جيلا فقط (أي بعد حوالي ٣٠ سنة) سيزيد عن عدد الالكترونات electrons الموجودة بالكون (١٠ ٧٩) . وذبابة الفاكهة دروسوفيلا تتم دورة حياتها في فترة تتراوح بين ١٢ الى ١٤ يوما وكل انثى تضع حوالي ٢٠٠ بيضة فلو فرضنا ان جميع البيض الذي باغشته ذبابة واحدة فقس وان جميع اللرية عاشت وتكاثرت فوصل عدد الذباب خلال ٤٥ يوما الى حوالي ٢٠٠ مليون فبعد سنة واحدة سيفلئ الذباب سطح الكرة الأرضية . والحيوان الاولى براميسيوم Paramecium (الذي يبلغ طوله ١/١٠٠م ويتكاثر بالانقسام الثنائي) ينقسم حوالي ٦٠٠ مرة في السنة ، فلو ان جميع الافراد التي تكونت من حيوان واحد بقيت على قيد الحياة واستمرت في الانقسام فسيزيد مجموع أحجامها بعد بضعة شهور عن حجم الأرض . وينطبق نفس الكلام على الحيوانات التي تتكاثر ببطء شديد : فالفيل الذي يعتبر من ابلا الحيوانات تكاثرا يعيش وحائى مائة سنة ولكنه يتناسل فقط عندما يبلغ عمره حوالي ٣٠ سنة حتى يبلغ عمره ٩٠ سنة ، وخلال هذه الفترة ولد الانثى مالا يقل عن ستة مواليد، ولقد حسب داروين عدد الفيلة الناتجة عن زوج واحد منها لو ان جميع اللرية عاشت واستمرت في التناسل بنفس السرعة فوجد ان عددها يصل بعد ٧٥٠ سنة فقط الى أكثر من ١٩ مليونا .

والحقيقة الثانية التي لاحظها داروين من الطبيعة هي أنه بالرغم من هذا الميل للزيادة المتدرجة فان عدد كل نوع من الحيوانات يظل في الحقيقة ثابتا تقريبا ، والسبب في ذلك يرجع

الى ان عدداً كبيراً من الأفراد تهلك بواسطة الأعداء أو الأمراض أو التنافس أو المناخ .. الخ ، (ولكن يجب أن يلاحظ القارئ أن لبات عدد أفراد كل نوع ليس صحيحاً تماماً بالدرجة التي تصورهما داروين . فعدد بعض أنواع الحيوانات البرية قد يختلف من سنة الى أخرى ولكنه بالطبع لا يصل الى الأعداد المحسوبة من سرعة تكاثرها) .

.. ومن هاتين الحقيقتين استنتج داروين استنتاجه الأول : « **التنازع على البقاء** Struggle for Existence » . فلما كان عدد الصغار التي تكون أكثر بكثير من التي تستطيع أن تظل على قيد الحياة فيجب أن تكون هناك منافسة في سبيل البقاء ، ومعنى آخر حيث أنه توجد حدود في كمية الطعام والمأوى وأماكن التكاثر فان الأفراد تتنافس مع بعضها البعض لأجل هذه الاحتياجات ، ولقد اعتقد داروين بأن التنازع في سبيل البقاء يكون على أشده بين أفراد النوع الواحد لأنها تتنافس على نفس احتياجات الحياة ، ويجب على القارئ أن يلاحظ أن التنازع على البقاء لا يكون دائماً معركة يمكن مشاهدتها مثل أرنب يحاول أن يهرب من ثعلب ولكنها عملية مستمرة في الطبيعة وتتضمن عدة عوامل كل منها يؤدي الى هلاك بعض الأفراد ، ويحدث هذا التنازع في أي طور من تاريخ حياة الكائن الحي من طور البغية التي قد تفشل في أن يحدث لها إخصاب من حيوان منوي ، وكذا خلل تكوين الجنين embryo وأثناء الأطوار اليرقية larval stages ثم أيضاً خلال الطور اليافع adult . وقد يأخذ الصراع أشكالاً متعددة مثل صراع الأفراد للتغلب على ظروف بيئية غير ملائمة كالجفاف أو البرد الى الهروب من الحيوانات المفترسة ، أو الصراع للحصول على كمية كافية من طعام محدود يتنافس عليه متنافسون عديدون ، ولذلك يجب أن يضع القارئ في اعتباره أن **داروين استعمل كلمة تنازع بمعنى مجازي . ففي معظم الحالات لا يوجد تنازع بمعنى قتال حقيقي** . فمثلاً مجازياً يمكن القول بأن الأشجار الموجودة في غابة حينما تتنافس للحصول على المواد الغذائية الموجودة بالتربة أو للحصول على ضوء فانها تتنازع في سبيل الحياة . ويعتبر الفرد ناجحاً في النزاع اذا ظل على قيد الحياة حتى تحدث له عملية التكاثر ولومرة واحدة . ومما هو جدير بالذكر أن داروين تأثر بمقال **مالتوس** Malthus (١٧٩٨ م) عن عدد السكان الذي وضح فيه أنه يتزايد بنسبة كبيرة حتى توقف هذه الزيادة بواسطة كمية الغذاء المحدودة . ولقد حاول مالتوس أن يبرهن انه لما كان الجنس البشري يتكاثر بسرعة تزيد كثيراً عن كمية الطعام فيجب أن تحدث عمليات وقف لهذه الزيادة بواسطة الحروب والأوبئة والمجاعات .

أما الحقيقة الثالثة التي لاحظها داروين فهي الاختلاف Variation ، فانفراد كل نوع من الحيوانات والنباتات تختلف عن بعضها البعض اختلافاً يمكن ادراكه ، ولقد اعتبر هذا الاختلاف بأنه صفة متأصلة للبروتوبلازم (المادة الحية) لأنه وجدته في جميع مجموعات الكائنات الحية ، ففي الحيوانات التي تتكاثر جنسياً لا يوجد فردان من نوع ما متشابهان تماماً باستثناء التوائم المتماثلة ، وأفراد كل نوع تختلف عن بعضها البعض في الحجم والنسب والتركيبات الخارجية والداخلية والفسيولوجيا والصفات . ولم تكن قوانين الوراثة معروفة في عصر داروين ولذلك لم يستطع أحياً أن يفرق بين الاختلافات المتوارثة heritable (وهي المهمة في عملية التطور) وغير المتوارثة (وهذه تكون نتيجة لاختلاف الطعام أو درجة الحرارة أو العوامل البيئية الأخرى) . ولقد لاحظ داروين أن الاختلاف يكون أوضح في الأنواع المستأنسة من الحيوانات والنباتات

فيه في الأنواع البرية ، كما آمن بأن جميع السلالات المستأنسة من نوع ما (التي أنتجها الإنسان) انحدرت في معظم الحالات من 'نوع سلفي' *ancestral* واحد ، وهذا ثبتت صحته فيما بعد . وبعد أن وُضِّح داروين التنوع الكبير بين السلالات المستأنسة التي أنتجها الإنسان بواسطة الانتقاء الصناعي للاختلافات الصغيرة افترض أن الاختلافات المتوارثة البسيطة في الأنواع البرية كانت مواد العمليات التطورية في الطبيعة . وبمعنى آخر ، يعدنا الاختلاف بين أفراد النوع الواحد بالمادة الخام التي بواسطتها يحدث التطور وبدونها لن يحدث أبداً ، وأحياناً يظهر على مجموعة بأكملها من الأفراد أسلوب محدد من الاختلاف يميزه عن بقية أفراد النوع ، ويمكن تسمية أفراد هذه المجموعة *subspecies* أو صنف *variety* . ولقد اعتبر داروين هذا التنوع بأنه 'وع' أولى أو ابتدائي لأي نوع في مرحلة التكوين . ويجب على القارئ أن يلاحظ أن الاختلافات لا تفرض بواسطة ممل البيئة أو بواسطة الكائن الحي نفسه وإنما تظهر تلقائياً وفي جميع الاتجاهات ، وبالصدفة يكون بعض هذه الاختلافات مفيداً في عملية التنارع على البقاء ، فمثلاً أي اختلاف يزيد من سرعة حيوان ذي حافر *Ungulate* سيساعده في الهروب من الحيوانات المفترسة . والاختلاف الذي يزيد حساسية الحس سيساعد الحيوان المفترس في البحث عن فريسته ، وأي اختلاف يؤدي إلى اختلال فقدان الماء سيساعد النبات الصحراوي . وبالعكس فإن بعض الاختلافات يكون ضاراً بالفرد والبعض الآخر يكون محايداً تماماً أي لا يمنع الفرد أية افضلية أو أي ضرر في عملية التنارع في سبيل البقاء .

ومن الاستنتاج الأول والحقيقة الثالثة استنتاج داروين استنتاجه الثاني (والآخر) وهو **الانتقاء الطبيعي** *natural selection* . فحيث أنه يوجد تنارع على البقاء بين الأفراد ولما كانت هذه الأفراد غير متشابهة تماماً فستكون بعض الاختلافات مفيدة في الصراع وبعضها غير ملائمة . ونتيجة لهذا ستبقى على قيد الحياة نسبة أعلى من الأفراد التي توجد بها اختلافات ملائمة بينما ستتموت أو تفشل في التكاثر نسبة أعلى من الأفراد التي بها اختلافات غير ملائمة . ولما كان أكثر الأفراد ملائمة هي التي سوف تبقى على قيد الحياة استعمل داروين التعبير التالي : « **البقاء للأصلح** *Survival of the fittest* » وبذلك يكون للتنارع على البقاء تأثير انتقائي في إزالة الأفراد غير اللائق والاحتفاظ بالأفراد اللائق . ولما كان جزء كبير من الاختلاف ينتقل إلى الأجيال القادمة بواسطة الوراثة فإن تأثير البقاء التفاضلي *differential* سيتراف من جيل إلى جيل . وبعبارة أخرى ، لما كانت الأفراد الأصلح فقط هي التي سوف تبقى على قيد الحياة فإنها سوف تخلد الصفات التي جعلتها أكثر ملائمة وبذلك تمررها للرتبة . وبذلك نستطيع أن نقول أن الانتقاء الطبيعي يعمل باستمرار على المحافظة على ضبط الكائنات الحية لبيئتها الخارجية بطريقة خيالية .

ولقد قال داروين لو أن جزئين من مجموعة أفراد نوع ما من الكائنات الحية قابلاً لظروفاً معيشية مختلفة نسوف يميلان للانحراف عن بعضهما البعض ، ويمرور الزمن فإنهما سوف يتفصلان عن بعضهما البعض أولاً بواسطة فروق طفيفة كصنفين *varities* (أو تنوعين *subspecies*) ثم فيما بعد حينما يتعزلان عن بعضهما البعض كتوعين لا يمكن أن يحدث بينهما تزاوج . واستمرار هذا الانحراف سيؤدي بمرور الزمن إلى تكوين أنواع أخرى وبالتالي إلى فروق أكبر على مستوى الجنس *genus* ثم العائلة *family* ثم الفصيلة *order* ... الخ . وبهذه الطريقة تصور

داروين في كتابه عن أصل الأنواع كيف تكونت الأنواع الهائلة والأنسام الأكبر (الجنس ثم العائلة ... الخ) من الكائنات الحية أثناء مروومات الملايين من السنين .

ومما هو جدير بالذكر أن عالماً انجليزياً آخر هو والاس Wallace (١٨٢٣ - ١٩١٣ م) قد توصل مستقلاً الى مبادئ نظرية الانتقاء الطبيعي في عام ١٨٥٨ أثناء أبحاثه على مجموعة حيوانات ونباتات جزر الملايو . ولقد أرسل والاس مقالته عن الموضوع الى داروين بينما كان الآخر يستعد لنشر نظريته . وفي اجتماع الجمعية العلمية بلندن قرئت مقالة والاس مع ملخص لنظرية داروين ، ولذلك يسمى بعض المؤلفين نظرية الانتقاء الطبيعي « نظرية داروين - والاس » .



(٣) النظرية التركيبية الحديثة :

يؤمن معظم علماء البيولوجيا بأن نظرية الانتقاء الطبيعي لداروين هي الأفضل تفسير عام للتطور . فلقد استطاعت هذه النظرية الوقوف أمام اختبار الزمن ولكنها بالطبع يجب أن تفسر في ضوء الاكتشافات الحديثة في الفروع المختلفة من البيولوجيا خصوصاً علم الخلية وعلم الوراثة . ولفترة من الزمن عُرف هذا التفسير الحديث البني على المعلومات الحديثة بالداروينية الحديثة Neo-Darwinism . ويعتمد الداروينية الجديدة على مفاهيم الطفرة والاختلاف ومجموعة الأفراد population والتوارث inheritance والعزلة isolation والنوع species ، وكل هذه الموضوعات كانت غامضة في عصر داروين . ولقد استعمل اسم الداروينية الجديدة لأول مرة لראء العالم الألماني فايمان Weismann (الذي نشر من عام ١٨٦٨ الى عام ١٨٧٦ م مجموعة من الأبحاث عن توارث الاختلاف) ، لم اقترح بعض العلماء خصوصاً العالم الأمريكي سيمبسون Simpson (عام ١٩٤٩ و ١٩٦٠ م) عدم استعمال هذه التسمية لتجنب الارتباك ، وعموماً استبدل باسم الداروينية الجديدة في السنوات الأخيرة اسم النظرية التركيبية الحديثة .

والنظرية التركيبية الحديثة للتطور ليست من عمل عالم واحد ، كما أنها لم تنشأ في صورة كاملة وإنما تطورت ببطء خلال الأربعين عاماً الأخيرة وما زالت حتى الآن في أطرافه . ولقد اشترك في وضعها بـ مستقلين - علماء كثيرون في علم البيولوجيا في التخصصات المختلفة . وفي الواقع كشفت كل فروع البيولوجيا تقريباً (الوراثة والبيولوجيا الاحصائية biometry والحفريات والفسيولوجيا المقارنة والتشريح المقارن والبيئة ecology والأجنة والتقسيم ، خصوصاً الفروع الثلاثة الأولى) عن معلومات مفيدة في تكوين صيغة النظرية التركيبية الحديثة ، وشرح هذه النظرية طويل (فمثلاً شرحا حديثاً العالم الانجليزي هكسلي في كتاب معقد بلغ عدد صفحاته أكثر من ٥٠٠ صفحة) ، ولكنني أستطيع أن أخصها بإسطها القاريء بذكر النقاط العشر التالية :

١ - النظرية - في أبسط صورها - يمكن تعريفها بأنها تبديل alteration تدريجى ومتضاعف في مجال التغيير variation في التركيب structure والوظيفة والمعادن خلال الأجيال المتعاقبة للكائنات الحية .

٢ - ينتج التغير من التغيرات في الجينات أو الكروموزومات أى من الطفرات ، وإى تغير يرجع الى التغيرات في البيئة أثناء حياة الفرد لا تأثير له على الجينات ولذلك لا يكون له أية أهمية في التطور إطلاقاً . ولقد نشأت الأنواع من تراكم عدد كبير جداً من الطفرات الصغيرة لا من طفرة كبيرة واحدة أو أكثر ، وبما لذلك فانه من المشكوك فيه أن يظهر نوع جديد في جيل واحد ولكن تحدث عدة طفرات بالغة الصغر (قد لا يمكن الاحساس بها) ثم تتجمع بواسطة عملية الانتقاء الطبيعي حتى يظهر نوع جديد . ويمكننا أن نقول أن الطفرات تكون الأساس الذى يعمل به الانتقاء الطبيعي ، أى أن كلا من الطفرات والانتقاء الطبيعي أساس لعملية التطور .

٣ - يعزز أو يشجع الانتقاء الطبيعي الصفات المفصلة ويطرد الصفات غير المرغوب فيها ، وفى الواقع احتفظ العلماء حتى الآن بأراء داروين بخصوص الدور الذى يلعبه الانتقاء الطبيعي فى التطور ولكنهم زادوا عليها نتيجة للمعلومات الحديثة التى حصلوا عليها .

٤ - الانعزال الجغرافي geographic isolation هو انعزال قطاع صغير نسبياً من مجموعة أفراد نوع ما بواسطة حادثة ما - كوقوع زلزال أو انفصال قلمتين قارة مكونة جزيرة - عن بقية المجموعة وبالضرورة يحدث بين أفراد هذا القطاع تزاوج . أما الانعزال الوراثي genetic isolation فهو حينما لا يمكن حدوث تزاوج بين بعض مجموعات النوع الواحد لسبب أو لآخر . وهذا النوعان من الانعزال هامان جداً لنشوء أصناف جديدة وفى آخر الأمر ظهور أنواع جديدة .

٥ - أحياناً يحدث نفوج جنسي sexual maturity أثناء الطور اليرقى larval stage أو حينما يكون الحيوان ما زال صغيراً ، وتحدث هذه الظاهرة الغريبة التى تسمى Neotony فى بعض الحشرات وأنواع قليلة من السلمندر Salamander (وهى برمانيات لها ذبول) : ويعتقد بعض العلماء أن لهذه الظاهرة دوراً هاماً فى التطور إذ يمكن أن تفسر الخطوات العظيمة فيه والتى تسمى الطفرات الكبيرة ، ولما كان الإنسان البافع يشبه القرد الصغير السن أكثر من شبهه للقرد البافع فى نواح كثيرة (المخ الكبير نسبياً وشكل الأسنان وتسطح flatness الوجه وعدم وجود الشعر والزواوية بين الرأس الجذع وخطوط الاتصال بين عظام الجمجمة) فلقد اعتقد العالم الألمانى بولك Bolck عام ١٩٣٦ أن الإنسان وقد يكون أحد الرئيسيات (أرقى قسم من الثدييات) حدثت له هذه الظاهرة . (ولكن هذا المقال يعارض هذا الرأى بشدة) .

٦ - لا يحدث التطور بنفس السرعة فى الأنواع المختلفة من الكائنات الحية ، فمثلاً ظلت السلاحف بدون تغير يذكر لمدة تقدر بحوالى ١٧٥ مليون سنة بينما نشأت ثم انقرضت عدة أنواع من الجنس البشرى فى أقل من ١/٤ مليون سنة .

٧ - يحدث التطور فى بعض الأزمنة بسرعة أكبر من حدوثه فى أزمنة أخرى ، وفى وقتنا الحاضر يوصف التطور بأنه سريع لظهور أنواع كثيرة وانقراض أنواع أخرى متعددة .

٨ - عموماً يكون التطور سريعاً حينما تكون نوع جديد ولكنه بطيء حينما تتأسس المجموعة وتتكيف مع البيئة التى تعيش فيها .

٩ - لا تتطور الأنواع الجديدة من الأنواع الأكثر تقدماً والمتخصصة وإنما تتطور من الأنواع البسيطة نسبياً وغير المتخصصة . فمثلاً تطورت الثدييات من مجموعة من الزواحف الصغيرة الحجم نسبياً وغير المتخصصة ولم تنشأ من الزواحف الكبيرة الحجم والمتخصصة كالدينصورات Dinosaurs .

١٠ - لا يكون التطور دائماً من كائنات أكثر تعقيداً إذ توجد بعض الأمثلة لتطور ارتدادي regressive . فمثلاً انحدرت معظم الطفيليات مثل الاسكاريس والبلهارسيا من أسلاف كانت تعيش معيشة حرة وأعضاؤها أكثر تعقيداً ، والسمابين تطورت من سمالي لها أطراف ، والحيثان (التي لا يوجد بها أطراف خلفية) نشأت من ثدييات بها زوجان من الأطراف ومعظم الحشرات غير المجنحة انحدرت من حشرات مجنحة . ونرجع هذه الحالات إلى أنه لو كانت هناك ميزة لنوع ما في أن يكون له عضو أبسط أو أن يعيش بغير عضو معين على الإطلاق ، فإن أي طفرات تحدث وتؤدي إلى هذه الحالة سوف تتراكم بواسطة عملية الانتقاء الطبيعي .



وفي نهاية هذا المقال أود أنؤكد للقارئ للمرة الثانية أن نظرية التطور لا تشكل في الإيمان بالله عز وجل شريطة أن نقتنع بأن جميع هذه العمليات التطورية لم تحدث جزأها وإنما بإرادة الله سبحانه وتعالى ، ولقد يرى البعض - على خلاف الحقيقة تماماً - أن نظرية التطور تحتوي على آراء مادية ومناهضة للدين ، ولكن رأي الشخص هو أن أي عاقل لا يستطيع أن يجد فيها أي اعتراض حقيقي يوجه إليها من وجهة نظر الدين ، بل أن التطور يوضح القدرة الشاملة والرائعة للخالق سبحانه وتعالى . ولقد ذكر بعض الكتاب العرب أن القرآن الكريم يحتوي على آيات كريمة تؤيد حدوث التطور ، والله اعلم .



أهم المراجع

1. Carter : *Animal Evolution.*
2. Canon : *The Evolution of Living Things.*
3. Darwin : *The Origin of Species by Means of Natural Selection.*
4. Dodson : *Evolution, Process and Product.*
5. Huxley : *Evolution, the Modern Synthesis.*
6. Lamarck : *Philosophie Zoologique.*
7. Simpson : *The Meaning of Evolution.*

★ ★ ★

فكرة الخلق عند المتكلمين والفلاسفة المسلمين

فكرة الخلق من أهم الأفكار التي تضع حداً فاصلاً بين من نسميهم بفلاسفة الإسلام من جهة وبين المتكلمين من جهة أخرى . أما المتكلمون فالإجماع منعقد بينهم على أن الله خلق العالم، وأن العالم محدث ومخلوق ، أحدثه الباري وأبدعه ، وكان الله ولم يكن معه شيء ثم خلق العالم بعد أن لم يكن (١) وفكرة الخلق من العدم أو الخلق المسمى بالعدم Creation ex nihilo فكرة دينية أكدتها الأدبيات السماوية جميعاً ووجدت فيها حلاً لمشكلة بداية العالم .

ويتم الخلق بأيسر قول محتمل ، بكلمة واحدة من الله - بقوله تعالى « كن » ، « إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون » (٢) . وبهذا الأمر التكويني يكون كل شيء من الله . من أمر ونهى ، ووعد ووعيد ، وإخبار عن كائن وعما يكون ، على اختلاف أحوال الكائنات بأوقاتها وأمكناتها - وفقاً لعلمه وإرادته (٣) . فالتكوين أو الخلق هو فعل الله البكر « في البدء خلق الله

(١) الشهرستاني ، نهاية الأقدام في علم الكلام ص ٥ .

(٢) سورة النحل ١٦ آية ٤٠ .

(٣) الفايدي ، كتاب التوحيد ، ص ٤٩ .

السموات والأرض» (٤) ، وصفته الفعلية التي لا يشاركه فيها أحد «هل من خالق غير الله» (٥) . لكن صفات الفعل - وعلى رأسها صفة التكوين - من أهم المسائل التي اشتد حولها النزاع (٦) ليس فقط بين نفاة الصفات الزائدة من المتكلمين (٧) وبين المثبتين لها بل بين المثبتين أنفسهم بعضهم مع بعض . وليس أدل على ذلك من هذا الخلاف الذي يشور بين مدرستي أهل السنة والجماعة من الأشاعرة والماتريدية حول هذه المسألة . فكل من المدرستين من المثبتين للصفات الزائدة على الذات . فإله عندهم عالم يعلم أو عالم وله علم (٨) ، وعلمه معنى قديم قائم بذاته زائد على ذاته ، ليس هو ذاته ولا غيرها ، (٩) وكذلك الحال في قدرته وأرادته وحياته وسمعه وبصره وكلامه . وجميع الثبوت للصفات الزائدة متفقون على هذه الصفات السبع التي يسمونها بصفات الذات أو صفات المعاني ، ولكنهم يختلفون على إثبات صفات أخرى زائدة (١٠) من بينها صفة التكوين التي ينفرد علماء ما وراء النهر من الماتريدية بإثباتها صفة حقيقية قديمة قائمة بذات الله زائدة على ذاته ، وذلك رغم أنهم لا يعتبرونها صفة من صفات الذات بل هي عندهم صفة من صفات الفعل (١١) . والتكوين والتخليف والخلق والإيجاد والإنشاء والإبداع والاحداث والاختراع أسماء مترادفة يراد بها معنى واحد في رأيهم وهو اخسراج المعلوم من المعدم إلى الوجود (١٢) . أما الأشاعرة فيعتبرون التكوين صفة اضافية حادثة ومتجددة تتجدد الأفعال شأنها في ذلك شأن كل صفات الفعل (١٣) .

هذا هو الفارق الأساسي بين مدرستي أهل السنة والجماعة في صفة التكوين وجميع الاختلافات الأخرى بينهم تنوع عن هذا الخلاف الأساسي وتترتب عليه . فيفرق الماتريدية بين

(٤) سفر التكوين ، الإصحاح الأول .

(٥) سورة فاطر ٢٥ آية ٢ .

(٦) انظر الإيجي ، كتاب المؤلف ، ج ٢ ص ٣٦٤ ، عمر التنسي ، العقائد التنسية ص ٨٠ ، ٨٧ ؛ أبو العين التنسي ، تبصرة الأبدية ، مطبوعة دار الكتب المصرية رقم ٢٢٨٧ ؛ الصابوني ، البداية من الكفاية في الهداية في أصول الدين ص ٦٧ .

(٧) تعتبر المعتزلة وفلاسفة المسلمون التآنيين بالفلسفة اليونانية من الفالطين بنفي الصفات الزائدة على الذات ، لأن إثبات الصفات الذاتية كالعالم والقدرة والحياة والأزادة كإيمان ذاتية على الذات يختلف دعواهم في التوحيد . فإن قلنا مثلاً بأن الله عالم فلدنيا هنا إذن ذات وصفة ، وإن قلنا أن هذه الصفة معنى زائد على ذات الله فقد جعلنا التوحيد وولعنا في الشراف على رأي المعتزلة لأننا البتة سافدين . فإثبات صفة ذاتية على الذات ليس من التوحيد في شيء عند المعتزلة . انظر الشيرازي ، الكمال والتمهل ج ١ ص ٥٥ ، ونهاية الإقدام في علم الكلام ص ١٢٣ - ١٨٠ ؛ ابن سينا ، المنهاج ص ٢٥٠ - ٢٥١ .

(٨) يفسر الماتريدي أن يقول عالم وله علم مفسر بـ «القول عالم يعلم لكل يتوهم أن العلم له ذات» ، انظر شرح الماتريدي على الفقه الأكبر ، ص ١٩ .

(٩) انظر طائفتنا لكتاب التوحيد للماتريدي ص ٣٦ وكيف يفسر المتكلمون قولهم بأن الصفة ليست هي الذات ولا غير الذات .

(١٠) الإيجي ، للمؤلف ، ج ٢ ص ٣٦٤ .

(١١) التنسي ، عمر ، العقائد التنسية ص ٨٠ - ٨٢ ؛ الصابوني ، البداية ، ص ٦٧ ؛ الرازي ، فطر الدين ، الفصل ص ١٢٥ ، المعالم ص ٥١ .

(١٢) البيهقي - اشارات القرايم ص ٢١٢ - ٢٢١ .

(١٣) الرازي ، فطر الدين ، فوامج البينات ص ٢٥ - - ٢٧ ، الفصل ص ١٢٥ .

التكوين والكوّن باعتبار أن التكوين صفة قديمة قائمة بذات الله والكوّن حادث مباين عن ذات الله (١٤) . كذلك لا يستتبع قدم التكوين عندهم قدم الكائنات، لأن التكوين ما كان ليكون به الكوّن في الأول بل ليكون به وقت وجوده وحسب إرادة الله وعلمه (١٥) . ولكنه يستتبعه عند الأشاعرة لأمهم ما داموا يعتبرون التكوين صفة إضافية أي مجرد نسبة ، والنسب تقتضي وجود المنتسب ؛ وعلى ذلك فلو كان التكوين قديماً لزم قدم الكائنات أي قدم العالم (١٦) . كذلك ليس التكوين عند الأشاعرة بمعنى وراء الكوّن بل هو عين الكوّن ، لأنه أمر اعتباري يحصل في العقل من نسبة الكوّن إلى التكوين . فليس التكوين أمراً محققاً مغايراً للكوّن في الخارج وإن كان العقل يميز بين مفهوم التكوين ومفهوم الكوّن لفهم النسبة بينهما ، ولكن ذلك تمييز ذهني فقط ولا وجود للتكوين خارج الدهن ، إذ الموجود في الخارج هو الكوّن والكوّن فقط ، أي الخالق والمخلوق، أما التكوين أو الخلق فهو ادراكنا نحن، وما دام التكوين أو الخلق نسبة ، والنسب لا تتقدّر إلا عند وجود المنتسب لزم من حدوث الكون ، أي من حدوث العالم حدوث التكوين (١٧) .

فالتفرقة بين التكوين والكوّن أو الخلق والمخلوق التي تظن الماتريدية أنها أساس الخلافات بينهم وبين الأشاعرة وسائل معارضيهم من المتكلمين في هذه المسألة هي في الواقع نسرع للخلاف الأساسي الذي أوضحناه وأعني به أن التكوين أو الخلق عند الماتريدية صفة حقيقية وعند الأشاعرة والمعتزلة صفة إضافية أو صفة نسبية .

والسؤال الذي يثور الآن هو : ما سبب هذا الخلاف ؟

إلى جانب خلافهم في صفات الفعل فإن السبب الحقيقي في هذا الخلاف يرجع إلى اختلافهم في صفة القدرة لا من حيث هي صفات صفات الذات قائمة بذات الله - فذلك متفق عليه بين مدرستي أهل السنة - (١٨) ، بل من حيث وظيفة القدرة وحكمها (١٩) فيقصر الماتريدية وظيفة القدرة على التعاقب بصحة وجود المخلوق فقط ، أو بعبارة أخرى على التعلق بالممكنات حال كونها ممكنات ، ولكنها لا تعلق بإيجاد الممكنات ولا تؤثر في إخراجها من العدم إلى الوجود ؛ لأن ذلك وظيفة صفة أخرى هي صفة التكوين أو الخلق . يقول الإمام أبو العين النسفي وهو من أئمة أهل السنة والجماعة من الماتريدية « ولا يقال أنه اختص بالوجود بعد العدم بمعنى هو غيره وهو قدرة الباري جل جلاله ؛ لأن القدرة تقتضي كون ما يدخل تحتها مقدوراً ، لا تقتضي كونه موجوداً ، ولو اقتضى كونه موجوداً لكان إيجاداً ؛ إذ الإيجاد يوجب الوجود ، وليس

(١٤) أبو حنيفة ، الفقه الأكبر ص ٣٥ - ٣٦ ، النسفي ، ص ٨٧ - ٩١ ، الصابوني البداية ، ص ٦٧ .

(١٥) النسفي ، أبو العين ، تبصرة الأدلة مطبوعة القاهرة رقم ٤٢ ، الصابوني ، البداية ص ٦٧ - ٧٣ .

(١٦) الرازي ، فطر الدين ، أواعي البينات ص ٢٧ .

(١٧) الرازي ، فطر الدين ، الفصل ، ص ١٢٥ ، العالم ، ص ٥١ ، أواعي البينات ، ص ٢٧ .

(١٨) قارن ، أبو حنيفة الفقه الأكبر ، ص ٣٥ - ٣٦ ، النسفي ، ص ٨٠ - ٨٢ ، الماليني ، كتاب التوحيد ، ص ٤٤ ، ٦٠ ، ومقتضينا كتاب التوحيد ، ص ١٠ ، ١١ ، الشهرستاني ، نهاية الألفاء ، ص ١٧٠ - ٢١٤ ، الرازي ، فطر الدين ، الأربعين ، ص ١٢٢ - ١٨٩ .

(١٩) لم يشر مكتوبه Macdonald ولا Tritton إلى هذا الخلاف بين مدرستي أهل السنة انظر : Tritton, Muslim Theology, PP. 174-76; Macdonald, Development of Muslim Theology, PP. 193, 315-18.

المقدور بوجود لا محالة ، ولهذا يوصف المعدم بأنه مقدور ؛ ولأن الوجود لو حصل بالقدره لم يكن بنا حاجة الى القول بالخلق والإيجاد ، فكان الله تعالى قادراً على العالم لا خالقاً .
ولا موجداً » (٢٠) . ويقول في موضع آخر من التبصرة « والواقع متى يكون بالقدره ، الواقع بالإيقاع ، والوجود بالإيجاد ، والقدره ليكون الفاعل في فعله مختاراً غير مضطر » (٢١) . ومن البين أن علة هذا الاختيار أو علة كون الله قادراً هو الامكان المائد الى الممكن بحسب ماهيته ؛ إذ الممكن هو ما يصح وجوده وما يصح عدمه ولذلك تعلقت به القدره ، أي تعلقت بصحة وجوده ، إذ الأشياء لو كانت واجبة أو ممتنعة لانتهت القدره عليها . بمباراة أخرى لو لم يكن العالم ممكن الوجود في ذاته لما تعلقت به قدرة الله ، أي لما كان الله قادراً على خلق العالم ، لأن القادر هو الذي يصح منه الفعل ويصح منه الترك ، فلو كان العالم واجب الوجود لما كان مقدوراً لله ، ولما كان الله حراً في فعله يخلق أو لا يخلق ، وكذلك الحال لو كان العالم ممتنع الوجود في ذاته . فكون العالم ممكن الوجود في ذاته هو علة تعلق قدرة الله به كما هو علة كونه مختاراً حراً في فعله .

وتعلق القدرة بالمقدور على هذا النحو امر متفق عليه بين مدرستي أهل السنة والجماعة (٢٢) . ولكن موضوع النزاع هو التعلق بإيجاد الأشياء أو خلقها وإخراجها من العدم الى الوجود حيث يسلب الماتريديّة عن القدرة هذا التعلق ويجعلونه من وظيفة التكوين أو الخلق (٢٣) ، بينما يرى الأشاعرة أن القدرة هي الصفة المتعلقة بإيجاد الأشياء أيضاً والمؤثرة في إخراجها من العدم الى الوجود (٢٤) . غاية ما هنالك أن هذا التعلق متوقف على انضمام الإرادة وتابع للعالم ، بمعنى أن ما علم الله وجوده وأراد وجوده يوجد منه بقدرته (٢٥) . وليس التكوين أو الخلق إلا تعلق القدرة بالمقدور حال إرادة الله لإيجاده ، ومن ثم كان الخلق صفة نسبية حادثة . فللقدره عند الأشاعرة لها نوعان من التعلق أحدهما تعلق صلحي قديم ، أي صلاحيتها لإزالة بالتعلق بصحة وجود الأشياء أي بإمكان وجود الأشياء . ومن البين أن الامكان المائد الى الممكن في ذاته هو علة هذه الصلاحية وعلة هذا التعلق . أما التعلق الآخر للقدره فهو تعلق تنجيزي حادث ، والتكوين أو الخلق عند الأشاعرة هو هذا التعلق بالتنجيزي الحادث وهو نفس إخراج الأشياء من العدم الى الوجود . ومن ثم فلامعنى عند الأشاعرة لإليات التكوين أو الخلق صفة زائدة فيها طالما أن القدره هي الصفة المؤثرة في إيجاد الأشياء (٢٦) .

والحق أن الماتريديّة إذ يجردون التأثير من القدره إنما يسلبون القدره بعض وظيفتها وينازعون في جزء من ماهيتها لأن القدره كما أنها في وضع اللسان هي الصفة التي تنبئ بها الفعل للفاعل وبها يقع الفعل « فهي أيضاً باعتبار ماهيتها الصفة المتعلقة بأحد طرق الفعل

(٢٠) التلخيص ، أبو العباس ، تبصرة الأدلة ، مطبوعة القاهرة ، رقم ٤٢ .

(٢١) المرجع السابق .

(٢٢) طائفة : التلخيص ، تبصرة الأدلة ، والرازي ، كتاب الأربعين ص ٢٢٧ .

(٢٣) التلخيص ، تبصرة الأدلة ، الصابوني ، البداية ٦٧ - ٧٧ .

(٢٤) الرازي ، لوايح البيئات ، ص ٢٥ ، الفصل ، ص ١٢٥ ، العالم ، ص ٥١ ، مطابع القريب ج ١ ص ٧١ ، ج ٢ ص ٥٦ ، الشهرستاني ، نهاية الأقدام ص ١٧٥ .

(٢٥) الشهرستاني ، نهاية الأقدام ، ص ٤١ - ٤٢ ، الرازي ، كتاب الأربعين ص ١٤٧ .

(٢٦) الرازي ، العالم ، ص ٥١ ، مطابع القريب ج ١ ص ٧١ .

والترك ، وهي وإن كانت نسبتها إلى الفعل والترك على السواء إلا أنه بانضمام الإرادة بترجع جانب الفعل على الترك . وبذلك يكون تصور الأشامرة للقدرة ووظيفتها مطابقة للمفهوم من ماهية القدرة وحقيقة وظيفتها .



في ضوء هذه الفروق الأساسية يمكننا أن نناقش حجج كل فريق على دموه . يقبول الأشامرة : أن صفة القدرة صفة مؤثرة على سبيل الصحة ، وصفة الخلق إن كانت مؤثرة على سبيل الصحة أيضاً كانت هذه الصفة عين صفة القدرة ، وإن كانت مؤثرة على سبيل الوجوب لزم كونه تعالى مؤثراً بالإيجاب لا بالاختيار وذلك باطل .

أنه كونه تعالى موصوفاً بالقدرة يلزم أن يكون تأثيره على سبيل الصحة ، ولكونه موصوفاً بهذه الصفة يلزم أن يكون تأثيره على سبيل الوجوب ، فيلزم أن يكون المؤثر الواحد مؤثراً على سبيل الصحة وعلى سبيل الوجوب معاً وهو محال .

أن كانت القدرة صالحة للتأثير لم يمتنع وقوع المخلوقات بالقدرة ، وحينئذ لا يمكن الاستدلال بحدوث المخلوقات على هذه الصفة أي على صفة الخلق ، وإن لم تكن القدرة صالحة للتأثير وجب أن لا تكون القدرة قدرة .

كذلك فإن التكوين أو الخلق إن كان قديماً أزم من قدمه قدم المخلوق وإن كان محدثاً افترق إلى خلق آخر وذلك يؤدي إلى التسلسل المحال (٢٧) .

من الواضح أن مبنى هذه الحجج جميعاً على أن القدرة هي الصفة المؤثرة في وقوع المخلوق ، وأن الخلق صفة نسبية ، أي هو عين تأثير القدرة في إيجاد الأشياء وإخراجها من العدم إلى الوجود . ولكن الماتريدية إذ يسلبون التأثير عن القدرة ويثبتون الخلق أو التكوين مبدأ لهذا التأثير فإن هذه الحجج لا توجه عليهم . وكذلك لا يتوجه عليهم ما تلزمه الأشامرة لهم من أن الله مؤثر بالإيجاب ، وذلك لأنهم لا يقصدون بكون صفة الخلق مؤثرة على سبيل الوجوب أن الله كان واجباً عليه أن يخلق ، بل يقصدون من ذلك أن الله متى أراد إيجاد شيء من مخلوقاته صار ذلك واجباً والألزام الصغر (٢٨) . فوجوب وجود المخلوق ليس سابقاً على إرادة الله تعالى لإيجاده بل هو تابع لها ومرتب عليها (٢٩) . ومعنى هذا أن صفة الخلق تتعلق بوجود المخلوق وفقاً للإرادة ، أي تتعلق على سبيل الجواز ، ولكن تأثيرها في وجود المخلوق على سبيل الوجوب . ومن ثم لا يجمع للمؤثر الواحد التأثير بالوجوب والتأثير بالجواز كما يظن الأشامرة ، لأن جهة الجواز غير جهة الوجوب . وكذلك لا يلزم اجتماع صفتين مستقلتين بالتأثير على المقدور الواحد لأن تتعلق القدرة منذ الماتريدية مغاير لتعلق الخلق أو التكوين (٣٠) .

(٢٧) الرازي ، العالم ص ٥١ - ٥٢ .

(٢٨) الماتريدية ، كتاب التوحيد ، ص ٢٧ وما بعدها .

(٢٩) الطوسي ، تلخيص المحصل ، ص ١٢٥ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

أما حجج المانريدية فإنها تدور حول قدم الخلق أو التكوين وإنه غير المخلوق أو التكوّن . ولهم على ذلك أدلة من النقل والعقل جميعاً . وقد احتجوا على قدم التكوّن أو التخليف بالحجج الآتية :

١ - أن الله وصف ذاته القديمة بكلامه القديم بأنه الخالق البارئ المصور ، فلو لم تكن هذه الصفة ثابتة لله أزلاً وأبداً لزم الكذب أو حمل كلامه على المجاز بمعنى أنه سيخلق في المستقبل أو القادر على الخلق . وذلك لا يجوز ، لأن « الخالق » اسم مشتق من الخلق كالعالم من العلم ، وإنما يتحقق الاسم المشتق من المعنى على من قام به ذلك المعنى . ويستحيل أن يكون « الخالق » بمعنى القادر على الخلق ، فإن الاسم المشتق من القدرة هو القادر لا الخالق ، ولأن القادر على الخلق لا يوصف بكونه خالقاً ، كما أن القادر على الشر لا يوصف بكونه شريراً (٣١) .

٢ - أن اسم الخالق اسم مدح ، فلو لم يكن الله موصوفاً به في الأزل وأنصف به إِنْ فَقَدْ اكتسب وجود الخلق زيادة مدح لم تكن له في الأزل . وذلك في حق الله تعالى محال ، لأن الله حاصل على جميع صفات الكمال أزلاً وأبداً (٣٢) .

٣ - لو كان التكوين أو الخلق حادثاً فهو إما أن يحدث في ذات الله وهو قول إكرامية (٣٣) وذلك محال لاستحالة قيام الحوادث بذات الله تعالى ، وإما أن يحدث مبيناً عن ذات الله ؛ ولو حدث مبيناً عن ذات الله فإما أن يحدث لافي محل وهو مذهب ابن الروندي (٣٤) وبشر بن المتحر (٣٥) ، وذلك لا يجوز لاستحالة وجود الصفة لافي محل ، وإما أن يحدث في منحل كما هو مذهب أبو الهذيل الملاف (٣٦) من أن تكوين كل جسم قائم بذلك الجسم ؛ فيلزم من ذلك أن يكون كل جسم خالقاً ومكوّناً لنفسه لا ينطق بالله وتكوينه وذلك يبيّن البطالان (٣٧) .

٤ - لو كان التكوين حادثاً فهو إما حدث بتكوين آخر فيلزم التسلسل المحال ، كما يلزم استحالة وجود العالم وهو مشاهد ، وإن حدث لا بتكوين آخر قد استغنى الحادث عن المحدث والاحداث والتكوين ، وفي ذلك تعطيل للصانع ونفى للصفات (٣٨) .

(٣١) التنسي ، أبو الصنع تبصرة الأدلة ، مخطوطة القاهرة رقم ٤٢ .

(٣٢) المرجع السابق .

(٣٣) إكرامية فرقة من فرق المسلمين سميت باسم زعيمها محمد بن كزامة التولي في حدود عام ٢٥٥ هـ بيت النعمي ، كان زاعماً عابداً اشتهر بالتجسيم وكان له اتباع كثيرون ، انظر رسائلنا للمجستير المحفوظة بمكتبة كلية آداب الاسكندرية تحت عنوان « شعر الدين الرازي وموقفه من الكرامية » .

(٣٤) هو أبو الحسين أحمد بن يحيى بن اسحق الزوندي ، نسبة الى رآوكد وهي قرية بنواحي أصبهان ، سكن بغداد ، وكان أول أمره معتزلياً ، ثم غارقه وصار ملحداً زنديقاً تولى في حدود عام ٢٥٥ هـ ، انظر مقدمة نيزج لكتاب الانتصار للشيخ المعتزلي .

(٣٥) أحد شيوخ الاعتزال تولى في حدود عام ٢١٠ هـ .

(٣٦) أحد شيوخ الاعتزال ، تولى في حدود عام ٢٢٧ هـ .

(٣٧) الصابوني ، البداية ص ٦٧ - ٧٣ .

(٣٨) المرجع السابق ص ٦٧ - ٧٣ ، التنسي ، عبر ، العقائد النسبية ، ص ٨٨ - ٨٩ .

ولنا على هذه الحجج ملاحظات :

أولاً أن الماتريدية يخطون بين وصف الله لداته بصفة الخلق وبين فعله لهذه الصفة ، مع انها اطلاقاً بمعنيين مختلفين ، لكن الماتريدية لا تميز بين هذين المعنيين المختلفين . ولقد اتبه الأشاعرة الى هذا التمييز : يقول القاضي أبو بكر الباقلاني وهو من مشايخ الأشاعرة « اما صفات الفعل فهي كل صفة كان قبل فعله لها ، وأن كان وصفه لنفسه بذلك قديماً » (٣٩) . أما الاسام أبو حامد الفراءى - وهو أشعري المذهب أيضاً - فانه يلجأ الى ارسطو ويستخدم معنى القوة والفعل الأرسطيين لحل هذا الاشكال فيقول : « وأما ما يشتق له من الأفعال كالتراروق والخالق فقد اختلف في أنه يصدق في الأول أم لا ... فقال قوم هو صادق أولاً ؛ إذ لو لم يصدق لكان اتصافه موجِباً للتغير (٤٠) . وقال قوم لا يصدق إذ لا خلق في الأول فكيف خالقاً (٤١) . والكاشف للغطاء عن هذا أن السيف في الفم يدعى صارماً ، وعند حصول القطع به ، وفي تلك الحالة على الاقتران يسمى صارماً بمعنيين مختلفين : فهو في الفم صارم بالقوة ، وعند حصول القطع صارم بالفعل ... فمعنى تسمية السيف في الفم صارماً أن الصفة التي يحصل بها القطع في الحال لا لقصور في ذات السيف وحده واستعداده بل لآخر وراء ذاته . فبالمعنى الذي يسمى السيف في الفم صارماً يصدق اسم الخالق على الله تعالى في الأول ؛ فان الخلق إذا جرى بالفعل لم يكن لتجدد امر في الذات لم يكن ، بل كل ما يشترط لتحقيق الفعل موجود في الأول ، وبالمعنى الذي يطلق حالة مباشرة القطع للسيف اسم الصارم لا يصدق في الأول » (٤٢) .

لكننا مع ذلك نجد مفكراً أشعرياً مثل نضر الدين الرازى لا يتابع اصحابه في هذا الحل لان الخلق عنده لا يصدق على الله في الأول ؛ لأن مفهوم الخلق لا يتقدر الا عند وجود المخلوقين ؛ إذ النسب لاحقة لا سابقة على وجود المنتسبين (٤٣) .

أما الملاحظة الثانية فهي أن الماتريدية يختلفون عن الفرق التي عالجت مشكلة التكوين والمكون كالكرامية والمعتزلة ، لأنهم ينفردون بالبيان التكويني صفة قديمة بينما الكرامية والمعتزلة يتفقون فيما بينهم على حدوث التكوين تماماً كما هو مذهب الأشاعرة ، ولكنهم يختلفون في محله ، ولذلك قيل ان هذا الراي - أي راي الماتريدية في اثبات التكوين صفة قديمة قائمة بذات الله تتعلق بإيجاد الأشياء وإخراجها من العدم الى الوجود - جاء من الأعلى ، يعني بخارى وسمرقند ، ولم يأت من بغداد حيث كان يسود مذهب الأشعري (٤٤) .

(٣٩) الباقلاني ، كتاب التمهيد ، ص ٣٦٢ - ٣٦٣ .

(٤٠) يشير بذلك الى راي الماتريدية .

(٤١) يشير بذلك الى راي اصحابه من الأشاعرة .

(٤٢) الفراءى ، الاقتصاد في الاعتقاد ، ص ٧٢ - ٧٣ .

(٤٣) الرازى ، لوايع البيئات ، ص ٢٧ .

(٤٤) النسفي أبو العين ، بحر الإله ، مطبوعة القاهرة رقم ٤٢ .

ورغم هذا الخلاف بين الفرق الكلامية المختلفة من أهل السنة والمعتزلة والكرامية إلا أن أساس هذا الخلاف ينبع عند الجميع من القرآن ويرجع إلى أصل واحد هو كلمة الله تعالى وقوله « كن » (٤٥) ، هذه الكلمة التي شغلت عقول المسيحيين مسن قبل واتخذت عندهم لونا ميتافيزيقيا خاصا فتجسدت وأصبحت « ابناً » لله .



لننظر الآن في اعتراضات الأشاعرة على رأى الماتريدية في قدم التكوين :

الاعتراض الأول : أن الخلق أو التكوين لو كان قديماً لكان المخلوق قديماً ؛ لأن قبل وجود المخلوق يصدق على القادر أنه بعدما خلقه وما أخرجه بعد من العدم إلى الوجود ، ولكنه سيخلقه بعد ذلك ، وعند دخول المقدور في الوجود يصدق عليه أنه خلقه وأخرجه من العدم إلى الوجود ، فثبت أن المفهوم من الخلق لا يتقدر إلا عند وجود المخلوق . فإذا كان الخلق قديماً لزم أن يكون المخلوق قديماً وهو محال ، لأن القدم نفى الأولوية، والمخلوقية اثبات الأولوية ، والجمع بينهما أمر لا يقبله العقل (٤٦) .

الاعتراض الثاني : أن صفة الخلق إذا كانت صفة قديمة أزلية أبدية ، كانت من لوازم ذات الله ، فالذات مستلزمة لصفة الخلق ، وصفة الخلق مستلزمة وجود المخلوق ، ولأزم اللازم لازم ، فإذا وجد المخلوق من لوازم ذات الله تعالى بشر اختياره ، فلا يكون الله تعالى فاعلاً مختاراً بل موجِباً بالذات ، وذلك صريح قول فلاسفة اليونان (٤٧) وفلاسفة المسلمين من أمثال الفارابي وابن سينا ، المتأثرين بالأفكار الوثنية اليونانية والفلسفات التي عرفوها عن اليونان وخاصة فلسفة أرسطو وأفلاطون ، وهى فلسفة مجافية تماماً للروح ، وسيتبين لنا ذلك عندما نعرض لآراء الفلاسفة المسلمين .

ولا يخفى علينا أن الأشاعرة يهذبون الاعتراضين بكفرون الماتريدية رغم أنهم جميعاً « أهل السنة » ، يكفرونهم إذ يلزمونهم بالقول يقدم العالم وسلب الحرية والاختيار عن الله . لكننا نرى أن الزام الأشاعرة غير وارد على الماتريدية من عدة أوجه :

فمن جهة أننا بينا أن صفة الخلق عند الماتريدية لا تستلزم وجود المخلوق بالمعنى الذى يقصده الأشاعرة ، أى بمعنى أن الله كان واجباً عليه أن يخلق ، بل قلنا إن معناه أن الله حر يخلق أولاً يخلق ، ولكنه متى أراد خلق شئ وجب وجوده .

ومن جهة ثالثة : نحن نتفق مع الأشاعرة أن الخلق لو كان صفة نسبية لما انفك وجوده عن المخلوق ولكنه ليس كذلك عند الماتريدية بل هو صفة حقيقية ولذلك قالوا بجواز الانفكاك بين الخلق والمخلوق كما هو شأن الإرادة والمواد والقدرة والمقدور (٤٨) .

(٤٥) انظر : الأشعرى ، مقالات الإسلاميين ج ٢ ص ٣٩٢ - ٣٩٦ ، ص ٥٠٩ - ٥١٥ .

(٤٦) الرازى ، فواعب البينات ، ص ٢٧ .

(٤٧) المرجع السابق ، ص ٢٧ .

(٤٨) التفتى أبو العين ، تبصرة الأئمة ، مطبوعة القاهرة رقم ٢ ، التمسلى ، عمر ، المقالات التمسلية ، ص ٩٠ .

ومن جهة ثالثة : ان الماتريدية تميز بين الفعل في الفائب والفعل في الشاهد ، فليس الخلق والمخلوق عندهم متلازمين تلازم الضرب والمضروب ؛ لأن الضرب فعل حادث وعرض مستحيل البقاء بدون المضروب ، فلا يتصور انفكاكه عن المضروب . بينما الفعل في الفائب أى الخلق واجب الدوام لكونه أزليا كسائر الصفات فيبقى الى وقت وجود المفعول فيحصل به صرف هذا الممكن من الامكان الى الوجوب . فالتكوين باق الى ان يتعلق بالمكون ، بينما الضرب لا بقاء له اذا لم يوجد المضروب (٤٩) .



قلنا ان الماتريدية تفرق بين التكوين والمكون أو الخلق والمخلوق باعتبار التكوين أو الخلق صفة قديمة بذات الله والمكون أو المخلوق حادث مباين عن ذات الله ، ولهم على ذلك أدلة من النقل والعقل جميعاً :

— يقول تعالى : « انما قولنا لشيء اذا اردناه ان نقول له كن فيكون » (٥٠) ومعنى هذا ان الله عبر عن التكوين بـ « كن » وعن المكون بقوله « فيكون » ، وكذلك عبر عنه بـ « الشيء » بقوله تعالى « انما قولنا لشيء » ، و « كن » كلمة الله تعالى وصفته الازلية القائمة بذاته اما المكونات فجواهر واعراض حادثة مباينة عن ذات الله . ولا شك في ثبوت التغاير بين الأزلي والحادث ، وبين ما هو صفة قائمة بذات الله وبين ما ليس بصفة قائمة بذات الله . والتكوين ما يتعلق به التكون والابجاد وما يتعلق به الوجود ، وقد يتعلق وجود العالم بخطاب « كن » ، فكان ابجاءاً وتكوناً وخلقاً وهو غير المكون التوحيد المخلوق (٥١) . اما الآيات التي جاء فيها « الخلق » بمعنى « المخلوق » فيجب تأويلها : يقول تعالى : « هذا خلق الله فارونى ماذا خلق الذين من دونه » (٥٢) ، فـ « الخلق » بمعنى « المخلوق » ولا وجه للمشاحة في جواز اقامة المصدر مقام المفعول في اللغة وذلك كما في العلم والقدرة اذ هما يذكران ويراد بهما ما يتعلقان به من العلوم والمقدور (٥٣) . فاستعمال لفظ « الخلق » في هذه الآية بمعنى « المخلوق » جاء على سبيل المجاز ، لأن « الخلق » ليس موضوعاً في أصل اللغة « للمخلوق » ، واكثر استعماله بمعنى « المخلوق » . ولعل ذلك يفسر لنا لماذا يفضل الماتريدية استعمال لفظ « التخليق » حتى لا يؤخذ بمعنى « المخلوق » ، وهم بذلك يؤكدون مغايرته « للمخلوق » ، باعتبار « التخليق » صفة قديمة قائمة بذات الله و « المخلوق » حادث مباين عن ذات الله . وهكذا يجب تأويل الآيات التي جاء فيها « الخلق » بمعنى « المخلوق » مثل قوله تعالى « أم جعلوا لله شركاء خلقوا كخلقه فتشابه الخلق عليهم » (٥٤) وقوله تعالى « ثم انشأناه خلقاً آخر » (٥٥) وقوله تعالى « وهو الذى يبدئ الخلق ثم يعيده » (٥٦) .

❖ لا نزاع في أن الله تعالى موصوف بانسه خالق ، لأن الخالق هو الموصوف بالخلق ، فلو

-
- (٤٩) (النسفي ، تبصرة الأدلة ، مطبوعة القاهرة رقم ٤٢ .
 (٥٠) سورة النحل ١٦ آية ٤ .
 (٥١) (النسفي ، تبصرة الأدلة ، مطبوعة القاهرة رقم ٤٢ .
 (٥٢) سورة لقمان ٢١ آية ١١ .
 (٥٣) (النسفي ، تبصرة الأدلة ، مطبوعة القاهرة رقم ٤٢ .
 (٥٤) سورة الرعد ١٣ آية ١٦ .
 (٥٥) سورة المؤمنون ٢٣ آية ١٤ .
 (٥٦) سورة الروم ٢٠ آية ٢٧ .

كان الخلق هو المخلوق لكان الله تعالى موصوفاً بمخلوقاته ومنها الكفر والمعاصي وغيرها مسن
السرور والدنيا ، تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً (٥٧) .

✽ لو كان التكوين عين المكون لزم أن يكون المكون مكوناً مخلوقاً بنفسه ، إذ هو مكسبون
بالتكوين الذي هو نفسه ، وبذلك يستغنى في وجوده عن الصانع ، وذلك يستلزم نفى الصانع
ونفى المخلوق نفسه الذي يستند في وجوده إلى الصانع ، كما يؤدي إلى القول بقدوم العالم
لأن ما كان وجوده بنفسه فهو قديم .

✽ إن الخلق فعل واحد يتعلق بالجواهر والأعراض الكثيرة ، أما أنه فعل واحد قلناه يصح
تقسيم الخلق إلى خلق الجواهر وخلق الأعراض ، ومورد التقسيم مشترك بين الأقسام جميعاً ،
وعلى ذلك فالخلق غير المخلوق .

✽ أن « الخلق » مصدر و « المخلوق » مفعول ، والفرق بين المصدر والمفعول معروف
في اللغة (٥٨) .

تلك هي أدلة الماتريدية على أن التكوين غير المكون والخلق غير المخلوق ، وفيها اتهام للأشاعرة
وهم « أهل سنة » مثلهم بالكفر . وهكذا يكفر أهل السنة بعضهم بعضاً . لكن
يهيئنا هنا أن نبين أن من ثبت التكوين نسبة أو إضافة كالأشاعرة لا تتوجه عليه معارضة مسن
يبينه صفة حقيقية كالماتريدية ، وكذلك من يثبت صفة حقيقية لا تتوجه عليه معارضة من يثبت
نسبة وإضافة ومجرد علاقة . وعلى ذلك يبدو لنا أن مدرستي أهل السنة والجماعة مسن
الأشاعرة والماتريدية لا تتفقان على مورد واحد مسألة الخلق أو التكوين ولا تنقض دعوى
أحدهما دعوى الأخرى ، فتعود المسألة كلها إلى : هل التكوين صفة نسبية أم صفة حقيقية ، ذلك
الخلق الذي أرجعناه لاختلافهم في وظيفة القدرة وبينا كيف أن الأشاعرة لم يتمتعوا كثيراً عن
الحق حين أثبتوا التأثير للقدرة .

ويهيئنا في هذا المقام أن نوضح كيف كان القرآن - إلى جانب العقل - سنداً لكل فريق
في دعواه ، وكيف استمدوا منه مصطلحاتهم ، وكيف أدت كلمته تعالى وقوله « كن » بالتكليم
المسلمين إلى إثارة مشكلتين من أدق مشكلات الميتافيزيقا وأبغى إشكالاتها بداية العالم وعطالة
الله به ، وهما الشككتان الحائرتان في ذهن كل إنسان . ولربما كانت العلاقة بين الله والعالم هي
أدق علاقة حيرت عقول الفلاسفة قديماً وحديثاً لأنها العلاقة بين الواحد والكثير ، بين الثابت
والمتنفر ، بين اللاحد والحاد ، بين القديم والحادث . ومع أن فكرة الخلق الدينية التي
لم تمر فيها الفلسفات القديمة هي الحل الذي تقدمت به الديانات السماوية جميعاً لمشكلة بداية
العالم وعلاقة الخالق به إلا أن هذه الفكرة في نفسها تدق على فهم البشر « لأن وسع الخلق
لا يحتمل درك التكوين ... كما لا يبلغه فهم البشر » (٥٩) وما ذلك إلا لأن أحد طرفي العلاقة
واعتنى به الله ليست ذاته تعالى معلومة لنساعلمها مباشراً ، ولذلك مستغل صلته بنسأ هي
السؤال الخالد على لسان كل إنسان .

(٥٧) التفسير ، العقائد التفسيرية ، ص ٩٢ ؛ الصابوني ، البداية ص ٦٧ - ٧٢ ؛ الماتريدي ، التوحيد
ص ٤٤ - ٤٩ .

(٥٨) التفسير ، تيسر الأدلة ، مطبوعة القاهرة رقم ٤٢ .

(٥٩) الماتريدي ، كتاب التوحيد ص ٤٩ .

أما فلسفة الإسلام - من أمثال الغارابي وابن سينا - التاكرين بالأفكار الوثنية اليونانية فقد استغنوا عن فكرة الخلق الدينية بفكرة الفيض أو الصدور المستمدة من الأفلاطونية المحدثة . وفكرة الفيض أخذتها الأفلاطونية المحدثة من المذاهب الفنوصية ، وتتلخص في أن الواحد أو الأول ليس وجوداً وإنما هو مبدأ للوجود ، يفيض عنه الوجود لأنه كامل من جميع جهاته ، وهذا الكامل يقتضي الجود بالوجود . ولما كان المبدأ الأول واحداً كان لا بد أن يكون المعلول الأول له واحداً ، لأن الواحد من كل وجه لا يصدر عنه إلا واحد ، وهذا المعلول الأول يفيض عن المبدأ الأول أو الواحد بضرب من التأمل والتعقل ، ولذلك كان أول ما يفيض عن الأول عقل ، وهذا العقل إذ يتأمل المبدأ الأول ويعقله يفيض عنه نفس كلية هي نفس العالم ، وعن تلك النفس الكلية تفيض النفوس والحركات الجزئية في العالم (١٠) فالعالم لم يفيض عن الله مباشرة وإنما فاض عن متوسطات بين الله والعالم كالعقل والنفس الكلية . ومعنى هذا أن فعل الله لا يمتد إلا إلى العقل الأول ، أما باقي الموجودات فليست من فعله وإنما من فعل المتوسطات .

ونحن نجد لفكرة الفيض أو الصدور في مؤلفات ابن سينا - وهو من غير شك أكبر ممثل لفلسفة الإسلام التاكرين بالأفكار الوثنية اليونانية - على أنحاء مختلفة وإن كان الفرض منها واحداً . نجدها في كتاب النجاة وكتاب الإشارات على نحو جاف شكلي بينما نجده يُضفي عليها صبغة شعرية في الرسالة التبرؤية (١١) .

وقد لجأ ابن سينا إلى هذه الفكرة ليفسر بها حصول الكثرة من الواحد أو وجود العالم عن الله . وظن ابن سينا أن فكرة الصدور تحفظ على الله وحدته أو وحدانيته المطلقة ، تلك الوجودانية التي حرص عليها ابن سينا إلى أقصى حد ، فمما يتناقض مع هذه الوحدة المطلقة في نظره صدور الكثرة صدوراً مباشراً عن الواحد ، واعتبر القضية القائلة بأن « الواحد لا يصدر عنه إلا واحد » قضية بدئية ، ومن المحال أن يصدر الكثير عن الواحد لأن الكثرة أن صدرت عن الواحد فسوف تصدر باعتباريات مختلفة ، وتلك الاعتبارات أن كانت راجعة إلى ذات الواحد فقد حصلت في ماهيته الكثرة ولم يمد الواحد واحداً من كل وجه وحدانية مطلقة (١٢) . يقول ابن سينا في كتاب النجاة « أن للكل مبداً واجب الوجود غير داخل في جنس أو واقع تحت حد

(١٠) ابن سينا ، النجاة ص ٢٥١ - ٢٢٩ .

(١١) ابن سينا ، تسميع رسائل في الحكمة والطبيعات ص ١٢٤ - ١٢٧ .

(١٢) من صفات الله أو واجب الوجود عند ابن سينا أنه بسيط وأنه واحد . أما البساطة فتعني عنده أن الله ليس مركباً بأي معنى من معاني التركيب ، لا يتركب من الأجزاء ، ولا يتركب من جنس ولعل من مادة وصورة ، وذلك لأن المركب متعلق إلى كل جزء من أجزائه ، وكل جزء من أجزائه فهو غير . . فلا يكون واجب الوجود بذاته بل بغيره ، فالبساطة تترجم من فكرة وجوب الوجود . وما دام لا جنس له ولا فصل ، فماهيته بسيطة غير منقسمة لا يمكن فصلها . لأن التبريد معناه ذكر أجزاء الماهية ، وإماية الله بيته بذاتها غير مستجابة إلى تعريف لأنها بسيطة غير مركبة . وما دام الله غير مركب فهو « ليس بجسم ولا مادة جسم » ولا صورة جسم ، ولا مادة معقولة بصورة معقولة ، ولا صورة معقولة في مادة معقولة ، ولا له قسمة في الكم ولا في البنية ولا في القول فهو واحد في هذه الجهات الثلاث » النجاة ص ٢٢٨ . أما الوجودانية فهي صفة متوالية على صفة البساطة ، فما دام الله بسيطاً فهو واحد من كل وجه . والوجودانية عند ابن سينا وحدانية ميتافيزيقية وليست بالمعنى الدنيوي . الوجودانية في الدين معناها نهي التشريك في الألوهية أما الوجودانية عند ابن سينا فتعني أن الله غير منقسم بأي معنى من معاني الانقسام ، ليس له كم فينتقسم إليه ولا لأنه مبدئي متعمد فينتقسم إليها ولا لأنه أجزاء فينتقسم إليها . وهو واحد أيضاً من حيث أن مرتبته في الوجود هي مرتبة وجوب الوجود وهذه المرتبة له وحده ، أي لا يوجد واجب وجود بذاته سواء هو واحد من كل وجه بذات معاني الوجودانية التي يشتملها العقل ويقتضيها أيضاً صدوراً لواجب الوجود . انظر النجاة ص ٢٢٠ .

أو برهان بريثا من الكم والكيف والماهية والأين والمثي والحركة ، لا ند له ولا شريك ولا ضد ، وأنه واحد من جميع الوجوه ، لأنه غير منقسم لا في الأجزاء بالفصل ولا في الأجسام بالفرض والوهيم كالتصل ، ولا في العقل بأن تكون ذاته مركبة من معان عقلية متغايرة يتحد بها جملته ، وأنه واحد من حيث هو غير مشارك البتة في وجوده الذي له ، فهو بهذه الوجوه فرد وهو واحد لأنه تام الوجود ما بقي له شيء ينتظر حتى يتم ، وقد كان هذا أحد وجوه الواحد ، وليس الواحد فيه إلا على الوجه السليم (٦٢) ، ليس كالواحد الذي للأجسام لاتصال أو اجتماع أو غير ذلك مما يكون الواحد فيه بوحدة وهي معنى وجودي يلحق ذاتا أو ذاتا (٦٣) ، ويقول في موضع آخر من النجاة « فلا يجوز أن يكون أول الموجودات عنه وهي المبدعات كثيرة لا بالعدد ولا بالتقسام إلى مادة وصورة لأنه يكون لزوم ما يلزم عنه هو لدائه لا شيء آخر ، والجهة والحكم الذي في ذاته الذي منه يلزم هذا الشيء ليست الجهة والحكم الذي يلزم عنه لا هذا الشيء بل غيره ، فإن لزم منه شيان متباينان بالقوام أو شيان متباينان يكون منهما شيء واحد مثل مسادة وصورة لزوماً مما فاقما يلزمان مسن جهتين مختلفتين في ذاته ، وتلك الجهتان إذا كانتا لا في ذاته بل لازمتين لدائه فالسؤال في لزومهما ثابت حتى يكون في ذاته فنكون ذاته منقسمة بالمعنى ، وقد نمعنا هذا وبيننا فساد ، فبيننا أن أول الموجودات عن العلة الأولى واحد بالعدد ، وذاته وماهيته موجودة لا في مادة ، فليس شيء من الأجسام ولا من الصور التي هي كمالات الأجسام معلولا قريبا له بل المعلول الأول عقل محض ... » (٦٤).

ومعنى ذلك أنه يتمتع أن يصدر عن الواحد أو الأول كثرة عددية مادية كانت أم روحية ، كما يتمتع أن يصدر عنه جسم حتى ولو كان واحداً . ويلزم أن يكون أول الموجودات عن الواحد واحداً غير مادي . وهاتان الصفتان أي الواحدة أو الوجدانية واللامادية لا تكونان إلا لعقل فوجب أن يكون الصادر عن الواحد الأول عقلا ولذلك قال ابن سينا أن أول ما صدر من الواحد الأول هو العقل الأول وهو المعلول الأول .

أما كيف صدر العقل الأول عن الواحد الأول وكيف صهرت سلسلة الموجودات بعد ذلك

(٦٢) إلى هذا الرأي يذهب أيضا المعتزلة الذين يصفون الله بالسلب حتى يؤكدوا وحدانيته المطلقة. فالكه تعالى منهم « ليس بجسم ولا شبح ولا جنة ولا صورة ولا لحم ولا دم ولا شخص ولا جوهر ولا عرض ولا بلى فون ولا خم ولا رائحة ولا مصة ولا بلى حرارة ولا برودة ولا رطوبة ولا يوسه ولا طول ولا عرض ، ولا حق ولا اجتماع ولا افتراق ولا يتحرك ولا يسكن ولا يتبعض ، وليس بذي أبعاد وأجزاء وجوارح وأعضاء ، ليس بذي جهات ولا بذي يمين وشمال وإمام وخلف وفوق وتحت ، ولا يحيط به مكان يجري عليه زمان ولا تجوز عليه المماسه ولا الموزة ولا الطول في الأمان ولا يوصف بشيء من صفات المطلق العالة على حدوثهم ولا يوصف بأنه متناه ولا يوصف بمساحة ولا لحاظ في الجهات وليس بمحدود ولا والد ولا مولود ولا تعييف به الأقدار ولا تعييف الاستار ، ولا تدركه الحواس ولا يقاس بالثاني ولا يشبه المطلق بوجه مسن الوجوه ، ولا تجري عليه الآفات ولا تحل به المعاهات . وكل ما خفى بالبال وتصور بالوهيم فغير مشبه له .. لا تدركه الإبصار ولا تعييف به الأعمام ولا يسمع بالإنساع ولا قدیم بغيره ولا إله سواء ولا شريك له في ملكه ولا زئير له في سلطانه ، ولا معين على إنشاءه ما أنشا وخلق ما خلق ، لم يخلق المطلق على مثال سبق ، وليس خلق شيء بأهون عليهم من خلق شيء آخر ولا بأصعب عليه منه لا يجوز عليه اجتراء التنازع ولا تلحقه الفسار ولا يتأله السرد واللذات ولا يصل إليه الأذى والألام ، ليس بذي غاية فيبتناهي ، ولا يجوز عليه الفناء ، ولا يلقفه الموت والتقص ، قدس عن ملاصقة التمسك ، وعن انفصال الصاحبة والإنشاء .. الأشعري ، بغالات الأسلاميين ج ١ ص ٢١٦ - ٢١٧ .

(٦٣) ابن سينا ، النجاة ص ٢٥١ - ٢٥٢ .

(٦٤) ابن سينا ، النجاة ص ٢٧٥ .

فيجب ابن سينا على ذلك بأن الله خال من المادة ومن كل ما هو مادي ، وما دام الله برئاً من كل مادة وعن كل امكان فهو عقل صرف ، ومادام هو عقل فهو يعقل ذاته ، فذاته معقولة لذاته . وليس في ذلك التينية ، لانه ليس هناك عقل يعقل موضوعاً مستقلاً عن ذاته ، وانما العقل والمعقول هو الذات ، فهو عقل صرف لانه خلو من المادة ، وهو عاقل لأن من طبيعة العقل أن يكون عاقلاً ، وهو معقول لانه يعقل ذاته . فذات الله تقتضى كونه عقلاً ومعقولا وعاقلاً . وهو العقل والمعقول من غير التينية . فلا فرق بين كونه عاقلاً وبين كونه معقولا ؛ اذ المعقول فيه ذاته ، اى يعقل ذاته لا على أنه شيء خارج عن ذاته ولا على أنه شيء كان بالقوة فاصبح بالفعل ، بل هو عقل بالفعل ، معقول دائماً بالفعل ، وذلك بعكس الحال في الانسان من حيث ان للانسان عقلاً يعقل شيئاً غيره ، وهذا فضلاً عن ان عملية التمثل في الانسان تكون أحياناً بالقوة وأحياناً بالفعل ، تكون بالفعل عندما نراول التفكير فعلاً وتصبح بالقوة عندما تكف عن التفكير بالفعل في أوقات الاكل والنوم مثلاً . لكن الله ليس بعقله خروجاً من القوة الى الفعل ، كذلك لا يحتاج الله في عقله ذاته الى قصد أو حركة أو فرض ، بل عقله للشيء وقدرته عليه وإرادته إياه حمل واحد (١٦) والله اذ يعقل ذاته على انه مبدأ الوجود يفيض عنه العقل الأول الذى هو واحد ، وعقل ، وأول شيء صدر من الله ، ولكن العقل الأول مع ذلك هو أول شيء ظهر فيه مبدأ التعدد . فمن حيث هو ملول بالنسبة لله يمكن أن نميز فيه جهتين : جهة من ذاته وجهة من علته . ونحن هنا نواجه أول مرحلة من مراحل التعدد ، أول مرحلة فيها التينية . ان الملول الأول أو العقل الأول له من ذاته شيء ، وله من الأول شيء ، له من ذاته الامكان ، وله من علته الوجود ، فاذا انضم ماله من ذاته الى ماله من علته حصلت في ماهيته الكثرة . ومن ثمة يمكن أن يصدر عن العقل الأول ملولات كثيرة لأجل اشتغاله على هذه الكثرة . وعن هذا العقل الأول صدرت ثلاثة أشياء : عقل ونفس وجسم ، لأن الملول الأول أو العقل الأول فيه ناحية امكان من حيث ذاته كما قلنا ، وناحية ثانية هي عقله لذاته ، وناحية ثالثة هي عقله للمبدأ الذى صدر منه . فمن ناحية عقله للمبدأ الذى صدر عنه يصدر عنه عقل ، ومن حيث عقله لذاته يصدر عنه نفس ، ومن حيث عقله لأمكانه يصدر عنه جسم (١٧) . فالعقل الأول كما قلنا أول مراحل الكثرة وعنه يصدر هذا الثالث اى عقل آخر ونفس وجسم . ويقوم العقل الآخر أو العقل الثاني بما فعله العقل الأول فيصدر عنه ثالث ، ويأتى عقل ثالث يصدر عنه ثالث ، وهكذا الى أن نصل الى العقل الماخر المدبر لما تحت تلك القمر . فالوجود عند ابن سينا يتألف من عوالم ثلاثة : العالم العقلى ، العالم الروحى ، العالم المادى . والعالم العقلى يأتى في المرتبة الأولى يليه العالم الروحى فالعالم المادى . يقول ابن سينا في الرسالة التبروزية « واجب الوجود هو مبدع المبدعات ومنشئ الكل ، وهو ذات لا يمكن أن يكون متكتراً أو متحيزاً أو متوقفاً بسبب في ذاته أو مبين في ذاته ، ولا يمكن أن يكون وجوده في مرتبة وجوده فضلاً عن أن يكون فوقه ، ولا وجود غيره ليس هو المفيد إياه قوامه فضلاً عن أن يكون مستفيداً عن وجود غيره وجوده ، بل هو ذات . هو الوجود المحض ، والحق المحض ، والخير المحض ، والمسلم المحض ، والتقدير

(٦٦) ابن سينا ، النجاة ، ص ٢٤٢ - ٢٥١ ، تسع رسائل في الحكمة ص ١٢٥ .

(٦٧) ابن سينا ، النجاة ص ٢٧٢ - ٢٧٩ .

المحضنة ، والحياة المحضنة ، من غير أن يدل بكل واحد من هذه الألفاظ على معنى مفرد على حدة ، بل المفهوم منها عند الحكماء معنى وذات واحد . لا يمكن أن يكون في مادة أو مخالطة ما بالقوة أو يتأخر عنه شيء من أوصاف جلالته ذاتياً أو فرعياً . وإول ما يبدع عنه عالم العقل ، وهو جملة تشمل على عدة من الموجودات قائمة بلا مواد ، خالية من القوة . . . ليس في طباعها أن تتغير أو تتكرر أو تتحير ، كلها تستأق إلى الأول والاقتدابه والإظهار لأمره والإلتذاذ بالقرب الملقى منه . ثم للعالم النفسى وهو يشتمل على جملة كثيرة من ذوات معقولة ليست مفارقة للمواد كل المفارقة بل هى ملابستها نوعاً من اللابسة ، وموادها مواد سماوية ثابتة ، فلذلك هى أفضل الصور المادية ، وهى مدبرات الأجرام الفلكية وبواسطتها العنصرية ، ولها فى طباعها نوع من التغير ونوع من التكرر لا على الإطلاق ، وكلها عشاق للعالم الملقى . . . ثم عالم الطبيعة ويشتمل على قوة سارية فى الأجسام ملابسة للمادة على التمام تفعل فيها الحركات والسكونات الدائبة . . . وبعدها العالم الجسمانى وهو ينقسم إلى الثرى وعنصرى وخاصة الأثرى استدارة الشكل والحركة واستغراق الصورة للمادة وخلق الجوهر من المضافة ، وخاصة العنصرى التهيؤ للأشكال المختلفة والأحوال التنابذة وانقسام المادة من الصورين المتضادين ، إيهما كانت بالفعل كانت الأخرى بالقوة ، وليس وجود أحدهما للأخرى وجوداً سرمدياً بل وجوداً زمانياً ، ومباديه الفعلية فيه هى القوى السماوية . . . ولكل واحدة من القوى المذكورة اعتبار بذاته واعتبار بالإضافة إلى تاليها الكائن عنها . ونسبة الثنائى كلها إلى الأول بحسب الشركة نسبة الإبداع ، وأما على التنصيص فنخص العقل بنسبة الإبداع ، ثم إذا قام متوسط بينه وبين الثنائى صارت له نسبة الأمر واندرج فيه النفس ، ثم كان بعده نسبة الخلق ، والأمور العنصرية بما هى كائنة فاسدة نسبة التكوين ، والإبداع يختص بالعقل ، والأمر يفيض منه إلى النفس ، والخلق يختص بالموجودات الطبيعية ويقوم جميعها ، والتكوين يختص بالكائنة الفاسدة منها . وإذا كانت الموجودات بالقسم الكلية إما روحانية وإما جسمانية فالنسبة الكلية للمبدأ الحق إليها أنه الذى له الأمر والخلق ، فالأمر متعلق بكل ذى إدراك والخلق بكل ذى تسخير (١٨) .

• • •

تلاحظ على هذا النص الهام :

أولاً : أن العشق منتشر فى الوجود ، وإن كل عالم من هذه العوالم يعشق العالم الذى فوقه . ومن مظاهر هذا العشق التشبه بالمعشوق ، والاشتياق إليه ، والاقتداء به ، والإظهار لأمره والإلتذاذ بالقرب منه . وهذا العشق غريزى وطبعى فى الوجودات لأن كل موجود ينزع بطبعه إلى كماله وخيره النبعث من الخير المحض والكمال المحض أى الله . ولما كان الله هو الخير للمحض والجمال المحض والكمال المحض فهو الغاية القصوى لكل عاشق . بل أن هذا العشق نفسه هو سبب وجود الأشياء ، يقول ابن سينا فى رسالة العشق : « فبين أن لكل واحد من الوجودات المدبرة شوقاً طبيعياً وعشيقاً غريزياً . ويلزم ضرورة أن يكون العشق فى هذه الأشياء سبباً للوجود لها . . . » (١٩) .

(١٨) ابن سينا ، تسع رسائل فى الحكمة والطبيعات ص ١٢٥ - ١٢٧ .

(١٩) ابن سينا ، رسالة فى العشق ص ٢ .

وهذا كلام أقرب الى الصور الخيالية الفنية منه الى التفسير الفلسفى ، ولكنه مع ذلك يظن تصوراً أرسوطالياً وثانياً للذات الالهية بعيداً كل البعد عن التصور الدينى للذات الالهية . فإلله ليس علة فاعلية للعالم ، أى ليس خالقاً له ولا معنياً به ، وإنما هو علة غائية وحسب . وهكذا يتردى ابن سينا فى الوثنية الأرسوطاليسية حين يستبعد فكرة الخلق الدينية ويسلب الله كل فاعلية وتأثير حقيقيين .

ثانياً : قام ابن سينا بعملية مزج بين المعانى الدينية والمعانى الفلسفية . فالعالم العقلى الخالى من المادة ومن لوازمها وصفاتها ، البريء عن كل ما هو بالقوة أشبه بمالم الملائكة . فالملائكة طاهرة بريئة من المادة ، ليس من طبعها أن تتكرر وتتغير أو تتخبر ، مشتاقة الى الأول دائماً وإلى الإقتراء به ، والإظهار لامره ، والاندلاذ بالقرب منه . كذلك فإن المسوالم الثلاثة التى يتحدث عنها ابن سينا لكل منها نوع من الفعل خاص به ، ففعل العقل فى العالم العقلى إبداع أو إيجاد فى غير زمان ، وفعله الذى يفيض منه الى النفس امر ، وفعل النفس حركة ، وفعل الطبيعة خلق ، وفعل الكائنات الخاضعة للكون والفساد تكوين . وكل هذه الألفاظ استعارها ابن سينا من القسرة وأنسبها معانى فلسفية بعيدة كل البعد عن معانيها الدينية .

يناقش ابن سينا معانى هذه الألفاظ التى استعملها المتكلمون فى نظريتهم فى خلق العالم واستمدوها مباشرة من القرآن لى يبرز المعانى الرئيسية لنظريته فى نشأة العالم . المفهوم عادة من كلمة صنع وفعل وأوجد أنه حصل لشيء من شيء آخر وجود لم يكن له . وهذه الألفاظ تشير الى فعل ومفعول . فالشيء إذا كان يحدث بطريقة تلقائية دون أن يوجد فاعل معروف لا نقول « يوجد » وذلك مثل افعال الطبيعة كسقوط الحجر وقطع السكين للحم . فهل نسمى ذلك فعلاً أو إبداعاً أو صنعاً ؟ وإذا قلنا أن هذا الشخص حرك يده أو بنى بيتاً ، فقد حصل اليد ولبيت وجود لم يكن له من قبل . ليس معنى هذا أن اليد لم يكن لها وجود من قبل ، فإن اليد كانت موجودة ، ولكن لم يكن لها هذه الحركة ، وكذلك فى البيت . أما كلمة خلق فمعناها الفوى التقدير والتسوية ، يقال : خلقت الأديم إذا قدرته قبل أن أقطعه . ولكن معانى الفعل والخلق والصنع والإيجاد خصصت منذ اضافتها لله تعالى ، وهذا التخصيص من شأن الدين والعرف فصار معناها الإيجاد من العدم ، أو الإبداع غير مثال سابق .

اما المتكلمون فيفهمون من كلمة « مفعول » أنه الشيء الذى حدث له وجود على يد فاعل مختار قادر ، والعالم فى نظريهم مفعول لله بهذا المعنى ، أى أنه اثر صادر عن قادر فاعل مختار (٧٠) . ويختلف المتكلمون بعد ذلك حول المفعول إذا وجد . فهل المفعول إذا وجد زالت حاجته الى الفاعل مثل البناء ؟ اما الأشعرة فيرون أن حاجة المفعول الى الفاعل ليست هى الإيجاد وحسب بل استمرار الإيجاد واستمرار الخلق . ومعنى ذلك أن العالم عندهم يخلق خلقاً جديداً فى كل لحظة وأنه فعل متجدد . فالفاعل ليس أداة للإيجاد فقط بل هو أيضاً يمسك على المفعول كيانه ويحفظ عليه وجوده .

فمدار الخلاف بين ابن سينا والمتكلمين ينحصر فى مفهوم كلمة « مفعول » وكلمة « الفاعل » فالمفعول عند المتكلمين هو الذى يصدر عن فاعل قادر مختار . فإذا كان صادراً عن علة غير مختارة لا يسمونه مفعولاً ، فهبوط الحجر الى أسفل لا يسمى مفعولاً ، ولا يقال أن الحجر

فعل هذا الفعل ، وقطع السكين للحم لا يسمى فعلاً ، فيخرج من هذا التعريف الموجود بالمصادفة والآلة والطبع ، أو بالتولد كحركة الخاتم بحركة اليد ، فحركة الخاتم متولدة عن حركة اليد ، وهى نتيجة تحرك اليد بالخاتم .

ويطلق المتكلمون اسم « المحدث الزماني » ويقسمونه الى قسمين :

١ - المحدث الزماني الذى حدث باختيار وهو الذى يسمى بالمفعول .

٢ - المحدث الزماني الذى حدث بغير اختيار .

فكل ما يحدث فى الوجود وما يقع فى الزمان فهو محدث ، فان كان قد حدث بفعل فاعل مختار فهو المفعول ، وان كان قد حدث بغير اختيار فهو المطبوع والتولد . وتحت القسم الاول يدخلون فعل الله للعالم ومن هنا يسمون الله فاعلاً والعالم مفعولاً بهذا المعنى .

ولكن الفلاسفة - وعلى رأسهم ابن سينا - يدخلون كل شيء تحت « المفعول » الذى هو اهم من « المحدث » عندهم . وفعل الله للعالم يدخل تحت « المفعول » ويقصدون به معنى آخر غير الذى يقصده المتكلمون . فالمفعول عند الفلاسفة اهم من المحدث الزماني وينقسم الى : مفعول ممكن ، وهذا ينقسم بدوره الى (١) محدث زماني أى محدث له بدء فى الزمان والى (٢) محدث ابتدائي أى غير مسبوق بعدم . أما المحدث الزماني فينقسم بدوره الى (١) محدث باختيار (٢) محدث من غير اختيار أى بالطبع أو التولد أو المصادفة (٣) .

هذا التقسيم مهم جداً لأنه يعطى فكرة عن تصور الفلاسفة لمفعول فاعل هو المحدث الإبداعي .

وعلى هذا الأساس ينقد ابن سينا تصور المتكلمين لمعنى « المفعول » . فمن جهة تصور المفعول مسبوقاً بعدم وهم من الأوهام العامة ، لا حكم من أحكام العقل . ومن المصروف فى الفلسفة أن الوهم يتوهم أوهاماً باطلة منها توهمنا بفضاء خارج العالم ، وتوهمنا أن الوجود مقصور على الوجود المحسوس .

ومن جهة أخرى ان تعلق الفاعل بالمفعول إنما هو فى حالة وجوده لا فى حالة عدمه ، لأنه فى حالة عدمه لا تعلق للفاعل به ، فان الفاعل لا أثر له مطلقاً فى المفعول فى حالة عدمه السابق على الوجود . ومن هنا جاءت فكرة **الامكان لا المحدث** . فالممكن متعلق بواجب الوجود فى حالة إمكان وعدم تحقق المفعول من حيث هو مفعول له صفة العدم فى ذاته ، ولكن ليس من الضروري أن يكون مسبوقاً بعدم بالفعل (٣) . ويرى ابن سينا أن فاعلية الفاعل فى المفعول غير المسبوق بالعدم أقوى منها فى المفعول المسبوق بالعدم ؛ لأن فعله فى الحالة الاولى يكون ادوم لاتصال وجود مفعول له ، بينما عند المتكلمين يقتصر الاتصال على زمن معين . وعلى ذلك فيصلة الله بالعالم عند ابن سينا مستمرة منذ الأزل ، والعالم قديم قدم الإلهية نفسها .

وهكذا لجأ ابن سينا الى فكرة **الامكان** وفكرة **الوجوب** ، وهما فكرتان أرسطوطاليسيتان

(٧١) ابن سينا ، النجاة ص ٢١٨ - ٢٢٨ .

(٧٢) المرجع السابق ص ٢١٢ .

وبقابلان فكرة **الحدوث** وفكرة **القديم** عند المتكلمين. وينتقد ابن سينا المتكلمين نقداً عنيفاً ويصفهم بالمعلقة (٧٣) ، لأن الله إذا كان قديماً وكل ما عده حادثاً ، وكان كل حادث مسبوقاً بالعدم فقد وجدت فترة زمنية قبل الأحداث لئلا يسمم يكن لله فيها فعل ، وعلى ذلك فالمتكلمون يعطلون جود الله بالوجود وأفعاله فترة من الزمان . ثم إن المتكلمين يرون أن قدرة الله وإرادته وعلمه قديمة ، وتلك هي الصفات التي تتكاتف على الإيجاد والخلق ، فما علم الله وجوده يوجد بقدرته والإرادة تخصص كل موجود بوقته وزمانه . ولكن ابن سينا يتساءل : كيف توجد إرادة قديمة تتعلق بإيجاد العالم ثم لا يوجد ؟ إذا كانت الإرادة قديمة فلا بد وأن يكون العالم قديماً . هذا اشكال في مذهب المتكلمين يشير ابن سينا ويلجأ إلى فكرة التمييز بين الواجب والممكن لينفادي هذا الاشكال ، فيرى أن علة الحاجة إلى الواجب هو الممكن لا الحادث (٧٤) وذلك حتى لا تعطل الإرادة الإلهية ووجودها بالوجود .

ثم إن الله إذا كان ولم يكن معه شيء ثم أوجد العالم بعد أن لم يكن ، فمعنى ذلك أن الله لم يكن فاعلاً ثم صار فاعلاً ، لم يكن يفعل ثم فعل ، أو أحدث أو خلق ، وهذا يعنى التغير في ذات الله ، والتغير نقص ، تعالى الله عن ذلك . ثم إن الله تعالى لا يفعل لئلا لأن الذى يفصل لفرض أو غاية يكون مستكملاً بهذا الفرض . والله كامل من كل وجه . وإذا كان الله قد خلق العالم في وقت دون آخر ، فعلى أى أساس قد اختار الله هذا الوقت دون غيره ليخلق فيه العالم ، والأوقات عنده كلها متساوية .

وهكذا نجد ابن سينا يحاول جاهداً أن يعطى لفظ **الحدوث** أو **الإيجاد** أو **الإبداع** معاني وتفسيرات لا يلزم منها كون الحادث مسبوقاً بعدم أو زمان ، إنما حدث العالم من الله كحدوث شعاع الشمس ونورها من الشمس من غير أن يتقدم عليه وجود الشمس قديماً زمانياً أو يتقدم وجود الضوء عن الشمس عدم لا ضوء فيه ، لأن المعلوم الذى يصدر عن علة تامة موجبة لا يتأخر عن علته في الوجود (٧٥) . وتلجأ ابن سينا بلفظ **الجود** وظل يضيئ على الله من صفات الكمال ما ينهر له القاريء لأول وهلة متخذاً من ذلك كله دليلاً على قدم العالم والحركة والزمان تماماً كما هو مذهب أرسطو . فإذا كان الله تعالى لم يزل موجوداً ، قادراً لا يعجز ، جواداً لا يبخل ، فهو لم يزل موجوداً للمالسم ، والعالم لم يزل معه موجوداً . ولا يتصور أن يعقل أن يتقدم وجود العالم مدة يكون الله فيها عاطلاً معطلاً عن الإيجاد ، وهو القادر الذى لم يعجز والجواد الذى لم يبخل (٧٦) .



ويبدو أن ابن سينا قد نسي — كما نسي غيره من اللاهوتيين المسيحيين الذين شابهوا أرسطو في القول بقدم العالم أمثال القديس توما الأكويني — أن هذا التصور يجالى التصور الديني

(٧٣) ابن سينا ، النجاة ص ٢٥٧ .

(٧٤) المرجع السابق ص ٢١٢ .

(٧٥) ابن سينا ، الإشارات والتنبيهات ، ج ١ ص ٢١٦ ، ٢١٩ ، ٢٢٢ ، النجاة ، ص ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٥٢ ، ٢٥٦ ، ٢٥٢ .

(٧٦) البغدادي ، أبو البركات ، كتاب المختصر ، ج ٢ ص ٢٨ ، ابن سينا الإشارات ، ص ٢٢٢ ، النجاة ، ص ٢٥٧ .

لبداية الخلق ، ويمارض فكرة الخلق من العدم تلك الفكرة التي اكدتها الأديان السماوية ، والتي تضرر في حد ذاتها تصوراً فلسفياً عميقاً يرتفع بالالوهية وأفعالها من هذا التصور الوثني اليوناني الذي يضع الله جنباً الى جنب مع العالم في القدم، ويؤكد وجوبه عنه كما يجب ضوء الشمس عن الشمس من غير إرادة أو غرض أو علم . فأفعال الله عند ابن سينا صادرة عنه بطريقة آلية وضرورية لا حرية فيها ولا اختيار تماماً كما يصدر ضوء الشمس عن الشمس . فإلله **واجب** الوجود وأفعاله **واجبة** عنه . وهكذا يكتنف الوجوب وتحيط الضرورة بالله وبأفعاله فيخضع لنوع من الضرورة الذاتية وكذلك كل ما يصدر عنه يخضع لنفس هذه الضرورة . كذلك تخلو أفعال الله تعالى من كل غرض لأن الفرض يتضمن وجود جهة من جهات النقص في ذات نفس صاحب الفرض - ونظن ابن سينا أن بنى الفرض عن أفعال الله يثبت له كمالاً وينفى عنه نقصاً - ولكن انتفاء الفرض يعنى المبت وانتهاء العقل ، والله عند ابن سينا عقل محض فكيف يصدر عن العقل المحض فعل آلى لا غرض له ولا هدف . يقول ابن سينا : « الجواد هو الذى لا ينحو غرضاً لذاته » (٧٧) ويقول أيضاً : « ان الإرادة التى للواجب لا تتعلق بنرض من فيض الوجود فتكون غير نفس الفيض ، وذلك هو الجود ... » (٧٨) ولا نظن ان احداً يقبل تعريف الجود بالمبت وانتفاء الفرض .

كذلك فإن أفعال الله قد تمت وانتهت منذ الأزل ولا ينتظر منها شيء لأن كل ما له فله دفعة واحدة ، وذلك لأن واجب الوجود تام وليس له حال منتظرة . (٧٩) وهى فكرة أخذها ابن سينا من أرسطو وأفلوطين . فإلله عند أرسطو فاعل محض ، لا تخالطه قوة ، لأن القوة دليل النقص ، والله كله كمال ، كله فعل ، فإلله تام أى كامل . وهو فعل صرف وفعله تام ليس ناقصاً . فكل ما هو ممكن له فموجود له بالفعل : ليس له إرادة منتظرة بل إرادته ثابتة له تعلقت براداته منذ الأزل . وهذه هى صفة واجب الوجود - كل ما له فله دفعة واحدة ، أما الممكن فمتجدد الأحوال . فإرادة الله فعلت كل ما تريد في الأزل، وكذلك علمه تم في الأزل ، يقول ابن سينا : « ان واجب الوجود واجب من جميع جهاته ... فلا يتأخر عن وجوده وجود منتظر ، بل كل ما هو ممكن له فهو واجب له : فلا له إرادة منتظرة ولا طبيعة منتظرة ، ولا علم منتظر ، ولا صفة من الصفات التى تكون لذاته منتظرة » (٨٠) . ولكن العالم فيه إمكانات تخرج دائماً الى الفعل فكيف تتعلق إرادة قديمة تامة وعلم قديم تام بموجودات تظهر دائماً وفي كل لحظة في الوجود ؟ بلوح لنا أنه لم يبق لابن سينا مجال للقول بوجود أثر له في العالم ، وإن الله عند ابن سينا كما هو عند أرسطو ليس معنياً بالعالم ولا صلة له به .

وهكذا تبدو الفلسفة السينية امتداداً لتيار الفكر الهليني والفلسفة اليونانية ، ليس لها من الإسلام غير الرسم ، أما حقيقتها فوثنية يونانية استمدت عناصرها من الفلسفة الأرسطية ومن الأفلاطونية المحدثة .

● ● ●

(٧٧) ابن سينا ، النجاة ، ص ٢٥١ .

(٧٨) المرجع السابق ، ص ٢٥٠ .

(٧٩) المرجع السابق ، ص ٢٢٨ .

(٨٠) المرجع السابق ، ص ٢٢٨ - ٢٢٩ .

لم يكن من الغريب إذن أن يتصدى مفكر إسلامي مثل أبو حامد الغزالي لمثل هذه الفلسفة المجافية لروح الإسلام . ولم يثنى هجوم الغزالي على الفلسفة عن مجرد عاطفة دينية وحسب بل جاء نتيجة وهي تام بمخافة هذه الفلسفة لروح الدين . على أن هذا الوعى كان قد انضج على أيدي أصحاب الغزالي من الأشاعرة الذين جاؤوا قبله . وظل هذا الوعى يقوى ويشدد حتى بلغ الذروة القصوى - في نظرنا - عند الشهرستاني . وليس أدل على ذلك من هذا الفصل الرابع الذى بدأ به الشهرستاني كتابه نهاية الأقدام في علم الكلام والذى تعقب فيه نقد ابن سينا للمتكلمين ونظرية ابن سينا في الصدور تعقبا لم يدع فيه مزيدا للمستزيد (٨١) ، حتى أننى لست أجد أضافة ذات خطر يذكر إلى ما ذكره الشهرستاني في هذا الفصل الذى استفاد فيه من غير شك بكل مجهودات زملائه السابقين من الأشاعرة من أمثال الباقلاني والنجويني .

لكن نقد الغزالي للفلسفة والفلاسفة أصبح النموذج النهائي للرد على الفلاسفة .
وهو وإن لم يكن أول من رد على الفلاسفة كما قلنا إلا أنه ميزة على من سبقوه وهي أنه أول من رد على الفلاسفة ردًا شاملاً عميقاً مستقيماً . ثم أنه يعلن صراحة تكفير الفلاسفة القائلين بقدوم العالم وبالمعاد النفسى دون الجسمى ويقرر علم الله على الكليات دون الجزئيات : ومن ثم فهو مسئول إلى حد كبير من تدهور الفلسفة منذ عصره وعن القضاء على الفلاسفة المسلمين . ولقد أصبحت المناقشة في المسائل الفلسفية بعد الغزالي من الكفر ، وأصبح المنطق موضع تساؤل : هل يصح الاشتغال به أم لا ؟

وقال قوم إن يعلم

فأين الصلاح والنواوى حرما

ولم يكن الغزالي يقصد إلى هدم الفلسفة كمنهج من مناهج العقل واسلوب من اساليب الفكر الانساني ، فمن التجنى أن نقول أنه حارب الفلسفة من حيث هي فلسفة بل حارب التيار الهليني الوثني المجانى لروح الدين في الفلسفة .

• • •

فلنا أن مسألة قدم العالم وحلوله هي المسألة التي تضع حداً فاصلاً بين المتكلمين والفلاسفة . وهي المسألة التي يفتتح بها الغزالي كتابه « تهاوت الفلاسفة » ويلخص مذهب الفلاسفة قبل أن يرد عليهم فيقول : أن العالم قديم ومساوق لله في الوجود غير متأخر عنه بالزمان . كوجود العلة مع الملول والنور مع الشمس ، وإن كان هناك تقدم لله على العالم فهو تقدم بالمرتبة لا بالزمان ، لأن العادة جرت باعتبار العلة أشرف من الملول ومتقدمة عليه تقدماً بالشرف أو المرتبة . فالعالم قديم لأنه يستحيل أن يصدر حادث من قديم (٨٢) .

هذه النظرية قديمة جداً قال بها أتكسافوراس (الشبيه بديرك الشبيه) . وهو نفس معنى « لا يصدر الحادث عن القديم » لأنه لا يصدر من الشبيه إلا الشبيه . وهذه القضية في نظريهم بدئية من البديهيات . ولا يخلو الأمر في نظرية الفلاسفة من أن يكون العالم معلولاً لعلّة أو أنه مخلوق بإرادة مريد ، فإن كان معلولاً لعلّة كان بها . وهذا هو رأيهم ، لأن ضرورة العقل عندهم

(٨١) الشهرستاني ، نهاية الأقدام ص ٥ - ٥٢ .

(٨٢) الغزالي ، تهاوت الفلاسفة ، ص ٢١ - ٢٢ .

تقتضى بأنه لا يتصور وجود موجب (علة موجبة) بتعمام شروطه بغير وجود المعلول ، والله علة كاملة موجبة لوجود العالم فلا بد إذن أن يوجد العالم (المعلول) مع علته .

فإذا فرض وجود العلة القديمة فاما أن يصدر عنها معلولها (العالم) فيكون قديما مثلها ، واما أن يتأخر ، فإن تأخر فاما أن يحدث مرجح لحدوثه (العالم) أو لا يحدث ، فإذا حدث مرجح اقتضى ذلك وجود تفر في ذات العلة الموجبة أى في ذات الله استضى هذا الوجود الذى لم يكن موجوداً . ما الذى أحدث ذلك المرجح ؟ ما السبب في وجوده بعد أن لم يكن ؟ أهو مجرد من الباري ثم زال ؟ هل تجدد فرض لسميكن موجوداً ؟ أم أن آلة لم تكن موجودة أو طبيعة لم تكن موجودة فوجدت ؟ ، كل ذلك محال ، لاستحالة وجود مرجح . وأن لم يحدث مرجح فيظل العالم في حالة امكانه الصرف ، لا يخرج الى الوجود ، وهذا مخالف للواقع . وإذا كان العالم موجوداً واستحال حدوثه ثبت قدمه لامحالة .

هذا هو الموقف كما لخصه الفزالي (٨٢) وكما عرض له من قبل الشهرستاني (٨٤) . يبدأ الفزالي بالرد على الفلاسفة ويتمقب أقوالهم قولاً قولاً . أما البداية التى تدميها الفلاسفة للقضية القائلة باستحالة صدور حادث من قديم فيرفضها الفزالي لأن تلك القضية لو كانت بدئية لوقع الاجماع عليها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ينقض الفزالي هذه القضية بالزام الفلاسفة بنظرتهم في العالم ، إذ يقولون ان الحوادث في العالم تنتهى الى قديم ، فالحوادث لها اسباب تنتهى الى اسباب وهكذا الى أن تنتهى الى سبب غير مسبب هو المحرك الأول عند ارسطو ، وهو سبب قديم ، وأن ما يقع تحت تلك القمر حوادث تنتهى الى حركة السماء الدائرية وهى قديمة . وهذا هو عين الاعتراف بصدور حادث من قديم . فقيم إذن الخصومة . ان في العالم حوادث ولها اسباب ، فان استندت الحوادث الى الحوادث الى ما لا نهاية فهو محال وليس ذلك مما يعتقد حائل فيلسوفاً كان ام متكلماً . وان كانت الحوادث لها طرف ينتهى اليه تسلسلها فيكون ذلك الطرف هو القديم . فلا بد إذن على مذهب الفلاسفة من تجويز صدور حادث من قديم .

وينتفى الفزالي الرجحانات فيقول ان لله ارادة قديمة لا تتجدد بأى شيء يريد الله ان يفعله في وقت معين . ان الارادة الانسانية هي التي تتجدد لا الارادة القديمة ، وهذه الارادة القديمة اقتضت وجود العالم في الوقت الذى وجد فيه كما اقتضت عدم وجوده الى الوقت الذى استمر اليه . وهذه الارادة لم ترد وجود العالم قبل ذلك ، ولذلك لم يوجد ، ومن ثم فلا معنى للقول بمرجح يرجح وجود العالم على عدمه في الوقت الذى وجد فيه . ولا يتقدم في ذلك تساوى الاوقات بالنسبة لله ، كما لا يتساوى : لماذا اختارت الارادة وجود العالم وما فيه في وقت دون وقت ؟ ان هذا هو فعل الارادة ووظيفتها وتخصيصها . ان الارادة من شأنها ان تفعل وان تخصص فلا يتساوى من تخصيصها كما لا يتساوى من تخصيص أى صفة أخرى كالقدرة والعلم . فالقدرة من شأنها الفعل والترك ، فلا يقال لماذا تفعل وترتك ؟ ان ذلك من طبيعتها . والعلم شأنه الإحاطة بالمعلوم فلا يتساوى : لم يحيط العلم بالمعلوم ؟ وكذلك في الارادة التى من شأنها ومن طبيعتها ان تخصص أحد شيئين ، وهذا التخصص من فعلها .

(٨٢) الرجوع السابق ، ص ٢٢ - ٢٥ .

(٨٤) الشهرستاني ، نهاية الاقدام ، ص ٥ - ٥٢ .

فالنزالي ينكر وجود مرجح في مسألة الخلق . ان الإرادة الإلهية تختار بين شيئين متساويين تماماً : وجود العالم ، وعدم وجوده ، وتختار وجود العالم في وقت معين دون غيره من غير أن يحصل فيها تجديد أو تغيير ، ومن غير أن يوجد مرجح (٨٥) .

ولكن هل تحصل إرادة ويقع اختيار إذا تساوى شيان تمام المساواة ؟ ان قيل ان الإرادة الإنسانية لا تختار بين شيئين متساويين من كل وجه وأن العطشان يظل عطشاناً لو ان قدحين من الماء كانا متساويين امامه من كل وجه ، فلولم يوجد مرجح يرجح أحد التقدين على الآخر لبقى العطشان على عطشه . ان قيل بأن ذلك يصدق على الانسان أجاب النزالي بأن هذا المعنى لا ينطبق على الله ، وان التمثيل بالإرادة الإنسانية قياس مع الفارق ، لان إرادة الله ليست كإرادتنا ، وعلمه ليس كعلمنا ، وما لسم يمكن تصويره بالإضافة الى حالة من إحوائنا يمكن تصويره بالنسبة الى الله .

وهذا في الواقع هروب من المشكلة ، يؤيدمان النزالي نفسه يقول ان لله صفة من شأنها تمييز الشيء من مثله ، فان لم يطابقها اسمم الإرادة قلتم باسم آخر فلا مشاحة في الاسماء وانما أطلقناها نحن باذن الشرع ، والا فالإرادة موضوعة في اللغة لتعيين ما فيه غرض ، ولا غرض في خلق الله، وانما المقصود المعنى دون اللفظ (٨٦) . وكان النزالي يريد بذلك ان يقول ان صفة اطلق عليها اسم الإرادة وهي ليست كالإرادة التي نعرفها ولا ينطبق عليها مدلولها ، هذه الصفة التي لا نفهمها ولا نتصورها ولا نقلها في مثل أفعالنا تعلقت بإيجاد العالم في وقت معين مع تساوى الأوقات وتساوى الظروف بالنسبة لله من غير أن يوجد مرجح أو عامل جديد لم يكن موجوداً من قبل . ولكن النزالي اذا كان يناقش الفلاسفة ولا يستعمل الفاظهم في نفس المعاني التي يستعملونها هم فيها ففهم اذن المناقشة وفهم الجدل ؟ فاذا كان النزالي يفسر الإرادة بمعنى آخر غير الذي يفهمه الفلاسفة فلا معنى لمناقشته لهم . اننا امام أحد امرين : اما ان يكون للصفات الإلهية معان محددة واما لا يكون لها ، فان لم يكن لها معان محددة لا يصبح للجدل والمناقشة معنى، لان الجدل يستلزم من المتجادلين الاتفاق على المعاني التي يستعملونها . وان كان لها معان محددة يجب التزامها . والمعنى المحدود من أمثال العلم والقدرة والإرادة هو ما نفهم من علمنا وقدرتنا وإرادتنا ، فاذا أطلقناها على الله أطلقناها بصفة اعم وأشمل وليس بصورة تخرج بها من معناها المتعارف عليه .

يعود النزالي ليطرح على الفلاسفة السؤال الآتي حول الإرادة القديمة : « بم تنكرون على من يقول ان العالم حدث بإرادة قديمة اقتضيت وجوده في الوقت الذي وجد فيه وإن يستمر العدم الى الغاية التي استمر اليها ، وإن يتبدى الوجود من حيث ابتداء ، وإن الوجود قبل ذلك لم يكن مراداً فلم يصح ذلك ، ولنه في وقته الذي حدث فيه مراد بالإرادة القديمة فحدث لذلك ، فما المانع لهذا الاعتقاد وما المانع منه ؟ » (٨٧) .

(٨٥) النزالي ، تعاليم الفلاسفة ، ص ٢٣ - ٧٨ .

(٨٦) النزالي ، تعاليم الفلاسفة ، ص ٤٠ .

(٨٧) المرجع السابق ، ص ٣٦ .

يرد الفلاسفة عليه بأنه لا يمكن أن تكون إرادة الله المتعلقة بخلق العالم قديمة من غير أن يكون فعله قديماً ، لأن في ذلك تعطيلاً للإرادة . ولانجد عند الفزالي ردّاً شافياً على الزام الفلاسفة له بتعطيل الإرادة . كل ما هناك أنه يصنف اعتراضهم على الإرادة القديمة بالكابرة والتعنت . على أنه ينبغي أن نبين أن تعطيل الإرادة الإلهية القديمة قبل إيجاد العالم أمر لا معنى له ، لأن إرادته غير ملزمة بإيجاد العالم ، وإنما هي إرادة حرة تخلق أو لا تخلق وفقاً لعلم الله وقدرته ، « فلما علم الباري وجود العالم في الوقت الذي وجد فيه إراد وجوده في ذلك الوقت ، فالعلم عام التعلق بمعنى أنه صفة صالحة لأن يعلم به جميع ما يصح أن يعلم ، والمعلومات لا تنتهي ، على معنى أنه علم وجود العالم ، وعلم جواز وجوده قبل وبعد ، على كل وجه يتطرق إليه الجواز العقلي . والإرادة عامة التعلق بمعنى أنها صفة صالحة لتخصيص ما يجوز أن يخص به ، والمراتب لا تنتهي ، على معنى أن وجه الجواز في التخصيصات غير متناهية ، ولها خصوص تعلق من حيث أنها توجد وتقع على ما علم وأراد وجوده ، فإن خلاف المعلوم محال وقوعه . فالصفات كلها عامة التعلق من حيث صلاحية وجودها وذواتها بالنسبة إلى متعلقاتها إلى ما لا ينتهي ، خاصة التعلق من حيث نسبة بعضها إلى بعض . والإرادة لا تخصص بالوجود إلا حقيقة ما علم وجوده ، والقدرة لا توقع إلا ما أراد وقوعه . وتطبيقات هذه الصفات إذا توافقت على الوجه الذي ذكرنا حصل الوجود لا محالة من غير تفتير يحصل في الموجد ، وإنما يتعد تصور هذا المعنى علينا لأننا لم نحس من أنفسنا إيجاداً وأيداعاً ، ولا كانت صفاتنا عامة التعلق ... » (٨٨) .

وهكذا يبدو أنه يتعدى على فهم البشر حقيقة الخلق والتكوين ، ذلك التكوين الذي لا يسفل ولا يمتد ولا يحتاج إلى جهد أو آلة ، وما ذلك إلا لأن ذات الله تعالى ليست معلومة لنا علماً مباشراً وإن صفاته لا يمكن أن تقاس على صفاتنا إذ لا وجه للمائلة بين القديم والحديث ، والثابت والتفتير ، والكامل والناقص ، فهو تعالى « ليس كمثله شيء » (٨٩) .



نخلص من كل ما تقدم إلى النتائج الآتية :

● أن فكرة الخلق فكرة تدق على فهم البشر لأنها صفة الله تعالى التي لا يشاركه فيها أحد « هل من خالق غير الله » وفعله البكر الذي لا يحتاج إلا إلى كلمة منه « كن » فيكون .

● لم يتردد فلاسفة الإسلام الذين استغنوا بفكرة الصدور المستمدة من الأفلاطونية المحدثة عن فكرة الخلق في سلب الحسرية والإرادة المختارة والفرض عن الله وأفعاله ، وتصوروا الله وأفعاله خاضعين للضرورة والوجوب والجبرية وانتفاء الفرض والآلية . إننا كفلاسفة - حتى بصرف النظر عن كوننا مهتدين بمنزل - إذا عارضنا الحرية بالضرورة ، والإرادة المختارة بالوجوب ، والفرض بالعبث ، والعلم بالجهل ، وإردنا أن نصف الله بما يليق في تلك المعارضة ، فلا بد من أن نصفه بما يليق به تعالى ، فنصفه بالحرية والإرادة المختارة والفرض والعلم وذلك

(٨٨) الشهرستاني ، نهاية الإقدام ، ص ٤٠ - ٤١ .

(٨٩) سورة الشورى ٤٢ آية ١١ .

لكي لا تقع في الوثنية اليونانية . ولكن فلاسفة الاسلام من أمثال الفارابي وابن سينا لم يترددوا في سلب كل هذه الصفات عن الله ، كما لم يترددوا في التضحية بفكرة الخلق الدينية وبالتصور الديني للالوهية الذي يتضمن وبثبث لله الحرية والإرادة المختارة والفرض والعلم ، وكل ذلك في سبيل الأخذ بأفكار وثنية يونانية كفكسرة الضرورة والوجوب وفكرة الصدور (٩٠) .

● يدكرنا التحليل الرائع الذي قام به المتكلمون وفلاسفة الاسلام على السواء لألفاظ الابداع والابداع والصنع والتكوين وغيرها من الألفاظ المتصلة بمشكلة بداية العالم بمجهودات فلاسفة مدرسة الـ Linguistic Analysis الذين يعيشون بيننا اليوم ويقصرون وظيفة الفلسفة على مثل هذا التحليل . وهكذا ما من فكرة من الأفكار في الفلسفة الحديثة والمعاصرة لها شأنها الا ونجد لها اصولا في الفكر الاسلامي .

● تبطن فكرة الخلق من بين ما تبطن فكرى التغير والتجدد ، وهما الفكرتان الأساسيتان اللتان تقوم عليهما فكرة التطور . وعلى ذلك فان التطور - ان ثبت - فان فكرة الخلق تصلح ان تكون أساسا معقولا له .



(٩٠) انظر مقالة الدكتور ثابت الندي « الله والعالم والصلة بينهما عند ابن سينا ونصيب الوثنية والاسلام فيهما » الكتاب الهجري للمهرجان الاولي للذكرى ابن سينا ، ص ٢٠٠ - ٢١٩ .

قائمة باسماء المراجع التي ورد ذكرها في البحث

- ١ - أبو حنيفة ، الفقه الأكبر ، طبعة حيدرآباد ١٣٢١هـ/ ١٩٠٢م
- ٢ - ابن سينا ، ١ - الاشارات والتنبيهات ، طبعة القاهرة ١٣٢٥هـ/ ١٩٠٧ م .
- ب - النجاة ، طبعة القاهرة ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨ م .
- ج - تسع رسائل في الحكمة والطبيعية ، القاهرة ١٣٢٦هـ/ ١٩٠٨ م .
- د - رسائل الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن مبدالله بن ميتا في أسرار الحكمة الشريفة ، حققها ونشرها M. A. F. Mehren طبعة ليدن ١٨٩٩ .
- ٣ - الأثرى ، أبو الحسن علي بن أسماعيل ، مقالات الاسلايين واختلاف الصلبي ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، طبعة القاهرة ١٩٥٠ م .
- ٤ - الأيجي ، عبد الرحمن بن أحمد ، كتاب المواقف ، القاهرة ١٣٩٢هـ/ ١٨٧٥ م .
- ٥ - البافلاي ، القاضي أبو بكر محمد بن الطيب ، كتاب التمهيد ، حققه ونشره Rev R.J. McCarthy طبعة دارالشرق بيروت ١٩٥٧ .
- ٦ - البغدادي ، أبو البركات هبة الله بن علي بن ملكا ، الكتاب المتبر في الحكمة الإلهية الطبعة الأولى ، غير آباء ١٣٥٨ هـ .
- ٧ - البيهقي ، كمال الدين أحمد ، اشارات المرام من عبارات الامام ، تحقيق يوسف عبد الرزاق ، طبعة القاهرة ١٩٢٩ .
- ٨ - خليف ، فتح الله ، فخر الدين الرازي وموقفه من الكرامية ، مكتبة كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ، رسالة ماجستير .
- ٩ - الفيض ، أبو الحسين عبد الرحمن بن محمد ، كتاب الانتصار ، تحقيق الاستاذ لبرج ، طبعة القاهرة ١٩٢٥ .
- ١٠ - الرازي ، محمد بن عمر الامام فخر الدين :
- أ - كتاب الرعيين في اصول الدين ، طبعة حيدرآباد ١٣٢٥هـ / ١٩٣٤ م .
- ب - كتاب نواعي البينات في شرح أسماء الله تعالى والصفات ، القاهرة ١٣٢٣هـ / ١٩٠٥ م .
- ج - معالم اصول الدين ، القاهرة ١٣٢٣هـ/ ١٩٠٥م .
- د - مفاتيح الخيب ، أو التلخيص الكبير ، القاهرة ١٣٠٧هـ/ ١٨٨٩ م .
- هـ - محصل افكار المتقدمين والمتأخرين من العلماء والحكام والمفكرين ، القاهرة ١٣٢٣ هـ / ١٩٠٥ م .
- ١١ - الشهرستاني ، عبد الكريم ، أ - كتاب الملوك والنحل ، طبعة المكتبة بلفداد .
- ب - نهاية الاقدام في علم الكلام ، طبعة المكتبة بلفداد ، بدون تاريخ .
- ١٢ - الصابوني ، نور الدين أحمد بن محمود ، كتاب العناية من الكفاية في الهداية في اصول الدين ، تحقيق الدكتور فتح الله خليف ، دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .
- ١٣ - الطوسي ، لعبي الدين ، تلخيص المحصل القاهرة ١٣٢٣ هـ / ١٩٠٥ م .
- ١٤ - القرطبي ، أبو حامد محمد بن محمد ، أ - الاقتصاد في العقائد ، طبعة القاهرة بدون تاريخ .
- ب - تهافت الفلاسفة حققه ونشره Maurice Bouyges بيروت ١٩٢٧ .
- ١٥ - المازيزي ، أبو منصور محمد بن محمود :
- أ - كتاب التوحيد ، حققه وقدم له الدكتور فتح الله خليف ، دار الشرق بيروت ١٩٧٠ .
- ب - شرح الفقه الأكبر ، حيدر آباء ١٣٢١هـ/ ١٩٠٢م .
- ١٦ - التنسي ، أبو المين يمون بن محمد الكحلوي ، ليصرة الأدلة ، مخطوطة دار الكتب المصرية رقم ٢٢ توحيد .
- ١٧ - التنسي ، عمر ، افلاك التنسية ، طبعة القاهرة ١٣٦٧ هـ .
- ١٨ - Maconald, D.B., Development of Muslim Theology, Jurisprudence and Constitutional Theor, London, 1903.
- ١٩ - Tritton, A.A., Muslim Theology, London, 1947.

• يوسف عز الدين عيسى

التطور العضوى للكائنات الحيّة

« قل سموا في الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق »
(صدق الله العظيم)

مقدمة

وجد الانسان نفسه في دنيا غريبة مليئة بالأسرار ، ومن قديم الزمان وهو يحاول التوصل الى سر بدء الحياة على هذا الكوكب الذى يعيش عليه ، ومتى وأين بدأت الحياة ، وكيف برزت للوجود تلك الأنواع التى لا يحدها الحصر من النباتات والحيوانات ...

وليست لدينا أية معلومات عن بدء الحياة سوى تلك التى تقدمها لنا دراسة هذا الكوكب الذى نسميه « الأرض » بالإضافة الى بليون أو أكثر من الأجرام السماوية التى تتناثر فى الكون الفسيح ، والتى يتكون معظمها من نجوم غازية فى درجة حرارة ٢٠٠٠ درجة مئوية أو أعلى من ذلك ، أو من تراكمت من الغبار الذى لا يصلح للحياة ، أو قد تكون على إنحدار مذهلة تجعل من

* الأستاذ الدكتور يوسف عز الدين عيسى ، أستاذ ورئيس قسم علم الحيوان بجامعة الاسكندرية (كلية علوم طبخا) له اهتمامات واسعة فى علوم الحيوان وفى الأدب .

الصميم معرفة شيء عنها ... اما ما تبقى من هذه هذه الأجرام فهي غالباً صغيرة الحجم بدرجة تجعل من الصعب وجود غلاف جوى يحيط بها .

ومن الكواكب الكبرى المجاورة للأرض نجد أن المشتري وزحل ونبتون وأورانوس ذات سطح يشبه الغمام ودرجة حرارة منخفضة (مائة درجة مئوية تحت الصفر) . . اما عطارد فلا يوجد به ماء ولا غلاف جوى وتتراجع درجة حرارته في مجال متسع ، ولا يوجد في كوكب الزهرة ماء ولا أوكسجين ولكنه ذو درجة حرارة معتدلة (٢٠ - ٦٠ درجة مئوية) . . . والكوكب الوحيد من الكواكب القريبة من الأرض الذي تسمح ظروفه بوجود حياة على سطحه كما نعرفها هو المريخ الذي يبعد نحو ٣٥ مليون ميلاً عن الأرض ، إذ يوجد به أوكسجين ولأى أكسيد الكربون وماء ودرجة حرارته تتراوح بين ١٠ أو ١٠ درجة مئوية حتى درجة التجمد . ولقد شوهدت فوق هذا الكوكب قمم يضاء من المحتمل أن تكون للوجا ، وبعض مساحات من سطحه تتحول في الفصول المختلفة من اللون الأخضر أو الأزرق إلى الأصفر أو البني ، كما ترى على سطحه خطوط قد تكون قنوات في تنظيم هندسي . وتغير اللون قد يحمل معنى وجود نبات ، اما القنوات فقد تدل على وجود مخلوقات ذكية . . . ولكن صعوبة الرؤية تترك معلوماتنا عن هذا الكوكب عرضة للمناقشة . ولقد بينت رحلات الفضاء أخيراً أن هواء المريخ رقيق جداً وأن سطحه يبدو كسطح قمونا الخالي من الحياة . . . ولم ترصد تلك الرحلات أية علامات تدل على وجود نبات واحد .



البيئة التي تسمح بوجود الحياة

يوجد عديد من النظريات التي تحاول تفسير نشأة الأرض ، منها تلك التي تقول ان الأرض نشأت من مواد غازية أو كتلة منصهرة شديدة الحرارة ، وفي كلتا الحالتين فهي مستمدة أو ناشئة من أجرام سماوية أخرى . . . ويرتد الأرض تدريجياً مما ترتب عليه صغر حجمها عن ذي قبل ، واكتسبت غلظاً جويًا سمح ببقاء الماء على سطحها ، وملاّت هذه المياه حفراً هائلة على سطحها فتكونت المحيطات ، ومن المحتمل نشأة الحياة قبل أن يبرد سطح الأرض وتبرد المياه . . .

كيف بدأت الحياة

توجد نظريات مختلفة عن نشأة الحياة على الأرض ، تقول إحدى هذه النظريات ان الحياة نشأت بطريقة فجائية من مواد غير حية ، ولكن هذه النظرية دحضتها التجارب العلمية في القرنين السادس عشر والسابع عشر . **أما النظرية الثانية فيطلق عليها نظرية الخلقي الخاص** . . . فحتى منتصف القرن التاسع عشر كان الرأي السائد هو ان الحياة نشأت عن طريق قوة فوق القوى الطبيعية اما دفعة واحدة او على فترات متتالية . فكل نوع من أنواع النبات أو الحيوان ، تبعاً لهذه النظرية ، قد خلق خلقاً مستقلاً على حدة ، ولكن العلماء لم يقبلوا هذا التفسير لأنه لا يخضع لاسكان البهائم بالتجارب العلمية . . . وتقول **نظرية ثالثة** ان الحياة انتقلت الى الأرض على هيئة (بدور) كائنات حية بسيطة التركيب من مصادره أخرى في الكون الفسيح . . . ولكن هذه النظرية لم تفسر نشأة الحياة أساساً . . . إذ كيف نشأت الحياة في تلك الأماكن الأخرى من الكون ؟

ومند وقت بعيداً ... موغل في القدم ... منذ نحو أكثر من بليون من السنين أصبحت درجة الحرارة والرطوبة على سطح الأرض مناسبة للحياة . ولم يكن هناك أوكسجين حر ، ولكن الغلاف الجوى كان محتوي على غاز الميثان methane بالإضافة إلى بخار الماء والنيتروجين ammonia والهيدروجين hydrogen . ولقد ثبتت التجارب الحديثة أن الأحماض الأمينية كالجلايسين glycine والالانين alanine تتكون عندما تتعرض الغازات المذكورة إلى الأشعة فوق البنفسجية أو الشحنات الكهربائية مثل البرق . وكذلك فإن الحامض النوى nucleic acid والأدينين adenine يمكن الحصول عليهما في المعمل بواسطة تعريض خليط من الميثان والنيتروجين والماء للأشعاع ، ومن الممكن أن مثل هذه الجزيئات العضوية كانت قد تجمعت في الماضي السحيق في بحر حشائي حيث لم يكن هناك بكتيريا في ذلك الوقت لكي تسبب التحلل ، وتكونت فيما بعد المواد البروتينية ، وبعض هذه البروتينات يمكنها أن تعمل كموامل مساعدة catalysis لتكوين بروتينات أخرى ، ومن المحتمل أن الطاقة اللازمة لهذه العمليات استحدثت من تخمير بعض السكريات ، ثم تكونت بعد ذلك جزيئات كربونية معقدة وانطلق الأكسجين نتيجة لهذه العملية ... وبهذا تكون مخزن الأكسجين في الغلاف الجوى ... ثم تكونت الطحالب وحيدة الخلية باستخدام الطاقة الشمسية ، وأصبحت هذه الطحالب غذاء للحيوانات الأولية وحيدة الخلية التي بدلت ظهورها في ذلك الوقت ...

وعند الوصول إلى مرحلة تكون الحيوانات الأولية وحيدة الخلية أصبح في مقدور الخلايا أن تتجمع في مجموعات ذات خلايا متشابهة ، ثم تحولت بعد ذلك إلى أنسجة ذات وظائف متعددة كما هو الحال في الحيوانات الراقية . وهذه النظرية لنشأة الحياة ، التي يطلق عليها اسم النظرية الطبيعية ، تؤيدها الدراسات الحديثة للفيروسات viruses ، وهي كائنات دقيقة لا يمكن رؤيتها بالمجهر الضوئي العادي ، ولكن من الممكن رؤية صورها بالمجهر الإلكتروني وفي مقدورها المرور من خلال المرشحات التي لا تسمح بمرور معظم البكتيريا ... وتعتبر الفيروسات نقطة اتصال بين المادة الحية والجماد ، فهي لا تدب فيها الحياة إلا عند وجودها داخل خلايا الكائن الحي حيث تسلك مسلك الكائنات الحية ، وفي نفس الوقت فإن عديداً منها يمكن الحصول عليها على هيئة بلورات مثل المواد غير العضوية تماماً ... وبعض هذه الفيروسات بسبب أمراضها خطيرة للإنسان مثل شلل الأطفال وغيره من الأمراض ، ولقد أمكن تحويل فيروس الطباقي إلى مركبين لا حياة فيهما وهما بروتين وحامض النويك nucleic acid ، وعند إعادة اتحاد البروتين وحامض النويك نحصل من جديد على فيروس به خصائص الحياة حيث يصبح في إمكانه أحداث الإصابة في نباتات الطباقي ... والمعروف ، كما ذكرنا ، أن الفيروسات لا تدب فيها خصائص الحياة إلا عند وجودها داخل خلايا النباتات والحيوان ، وإذا أمكن الحصول على فيروس به خصائص الحياة وهو خارج الخلايا النباتية والحيوانية فإن مثل هذا الفيروس في هذه الحالة يشبه من وجوه كثيرة مرحلة مبكرة لنشأة الحياة على الأرض .

متى نشأت الحياة

استخدم العلماء طرقاً عديدة لتقدير عمر الأرض ، وذلك بواسطة تقدير عمر الصخور الأولى التي تكسوت على سطحها ، إذ أنه في الإمكان معرفة الوقت الذي مر على تلك الصخور منذ تبلورها عند بدء نشأتها ... ففي هذه الصخور مواد ذات اشعاعات ذرية مثل الراديوم

واليورانيوم وفترات هذه المواد غير مستقرة إذ أنها تتحطم أو تنقسم ببطء شديد وتتحول الى مركبات أبسط تركيباً حتى تصل الى درجة الاستقرار عندما تتحول في النهاية الى معدن الرصاص .. وبهذه الوسيلة أمكن تقدير عمر الصخور وذلك بتقدير مقدار الرصاص الذي تكون بالنسبة لما تبقى من الراديوم أو اليورانيوم ، وأمكن بهذه الوسيلة التوصل الى أن عمر الأرض يبلغ حوالي ٤٦٠٠ مليون سنة ، وتقدر نشأة الحياة على الأرض بنحو ألف مليون سنة ، أما الإنسان فلم يوجد على الأرض الا منذ نحو مليون سنة . *

التطور

الحيوانات الموجودة الآن ، وأنواع عديدة من الحيوانات التي عاشت منذ زمن بعيد كما تدل عليها الحفريات التي أمكن اكتشافها ، تشتمل على عديد من الأشكال تتدرج من البساطة الى التعقيد ابتداء من الحيوانات الأولية وحيصة الخلوية الى الفقاريات الراقية . ويرى علماء الحياة أن النباتات التي عاشت على هذا الكوكب مرت خلال تطورات متتالية تبدأ بالبسيط منها وتنتهي بالمعقد ، وهذا ما يطلق عليه التطور المعصوي للكائنات الحية ، ومن خلال هذا التطور برزت للوجود أنواع النباتات والحيوانات التي نراها الآن على سطح هذا الكوكب سواء في الماء او على اليابسة ... وطبقاً لنظرية التطور المعصوي فان الكائنات الحية العالية انحدرت من كائنات أبسط منها تركيباً عاشت في عصور جيولوجية سابقة ، وفي خلال الأزمنة المتعاقبة طرات على هذه الكائنات تغيرات . وبناء على ذلك يمكن رسم شجرة للحيوانات حيث نجد الجذع يمثل المملكة الحيوانية وهذا الجذع يتفرع الى فصوص تمثل مجموعات الحيوانات المختلفة وكلما ابتعدنا عن الجذع نجد مجموعات من الحيوانات تتدرج نحو الرقي والتعقيد ، وتسمى هذه بالشجرة الجيولوجية للمملكة الحيوانية وتستخدم في تقسيم الحيوانات الى شعب Phyla وترتب Classes وعائلات Families وفصائل Orders .. الخ .

والأدلة التي يسوقها العلماء المؤمنون بنظرية التطور المعصوي لكائنات الحية مستمدة من دراسة المورثولوجيا المقارنسة للحيوانات والفسولوجيا وعلم الاجنة كما تعتمد ايضا على دواصة الحفريات وغيرها ... ويمتد كثير من العلماء ان تطورات قد حدثت للحيوانات ولكن الآراء تختلف فيما يتعلق بالمعطيات او الطرق التي تمت بواسطتها عملية التطور ...

١- وأول الأدلة في نظر هؤلاء العلماء مستمدة من دراسة التشريح المقارن للحيوانات ... إذ تشابه جميع الحيوانات في أن اجسامها مكونة من مادة البروتوبلازم المشكلة على هيئة خلايا ، وهذه الخلايا تشابه في تركيبها العام في جميع الكائنات الحية ، ويتجمع عدد من هذه الخلايا ليكون نسيجا من الأنسجة ، ويتجمع عدد من الأنسجة ليكون عضواً من الأعضاء وهذه الأنسجة والأعضاء تشابه الى حد كبير في عديد من الحيوانات ، فأنسجة الكبد والمعدة مثلا في حيوان مثل الأرنبلا تختلف كثيراً عنها في أرقى الحيوانات جميعا وهو الإنسان . فجميع الثدييات (وهي الحيوانات التي ترضع صغارها كالإنسان والوحوش والخيول والقط والبقرة وغيرها) وعديد من الحيوانات الأقل رقياً من الثدييات تخضع لأطراعم أو اسلوب واحد من التراكيب يشتركون فيه جميعا مما قد يوحي بانحدار جميع هذه الحيوانات من أصل واحد مشترك ... كما نجد ان افراد

أي مجموعة من الحيوانات تتشابه في صفات كثيرة ... فجميع الحشرات على اختلاف أنواعها لها زوج من قرون الاستشعار ومئة أرجل وأجسامها مقسمة إلى ثلاث مناطق : رأس وصدر وبطن ... هذا صفات أخرى كثيرة مشتركة . والفقاريات عامة ، أي الحيوانات التي يوجد بها هيكل عظمي داخلي ، ابتداء من الأسماك حتى الإنسان ، مبنية على تخطيط عام للهيكل العظمي يشتركون فيه جميعا . فالهيكل العظمي في جميع هذه الفقاريات سواء أكان في سمكة أم ضفدعة أم سحلية أم دجاجة أم إنسان يتكون من مجموعة وعمود فقري وأطراف ، مما قد يوحي بأن جميع هذه الحيوانات انحدرت من أصل واحد مشترك أيضا . ولا يقتصر التشابه على الهيكل العظمي بل يتجاوز إلى باقي الأجهزة ، فالجهاز العصبي يشابه في تكوينه الأساسي في جميع الفقاريات إلى حد كبير ، حيث يوجد في جميع الحالات مخ وأعصاب مزدوجة وحبل عصبي ظهري (أي يمتد بالقرب من الظهر فوق القناة الهضمية) وتعتمد من الحبل العصبي أعصاب مزدوجة ، كما نجد أن جميع الأجهزة الهضمية في هذه الحيوانات يوجد بها كبسدة وبتركيبات وهما أهم الغدد الهضمية ، كما نجد فيها جميعا قلبا يتصل بجهاز دموي مغلق حيث يدور الدم داخل أوعية دموية مكونة من أوردة وشرابيين وشعيرات دموية ، ويتكون الدم فيها جميعا من بلازما وكرات دموية حمراء وكرات دموية بيضاء .

ولا يقتصر التشابه على التركيب التشريحي للأعضاء ولكنه يتجاوز إلى التركيب الهستولوجي مما يجعل دراسة أحد هذه الحيوانات كالضفدعة أو الحمامة أو الأرنب كافي لمعرفة التركيب الأساسي لهذه الأعضاء في باقي الفقاريات ...

وينبغي أن نعلم أن هذه الأعضاء في الأسماك والبرمائيات (أي التي تقضي شطرا من حياتها في الماء والشاطئ الآخر على اليابسة كالضفدعة) والرواحف والطيور والثدييات وإن تشابهت في الأطوار العام إلا أنها تنزع نحو التفرع إلى أرقى كلما ارتفعنا في سلم المملكة الحيوانية ابتداء من الأسماك حتى نصل إلى أرقى الثدييات وهو الإنسان . ففي حالة الخنثى مثلا نجد أن الجسمين النصف كرويين وهما مركز النشاط العقلي ، يزدادان في الحجم كلما ارتفعنا في سلم المملكة الحيوانية . وكذلك الأمر في المخيخ وهو مركز التوافق والتوازن حتى نبلغ أقصى حجم وأرقاه في الإنسان ... وكذلك القلب فهو يحتوى على غرفتين فقط في الأسماك ، وثلاث غرف في البرمائيات ومعظم الرواحف ، وأربع غرف في الطيور والثدييات .

أما في حالة اللافقاريات ، وهي الحيوانات التي لا يوجد بداخل أجسامها عمود فقري ، فنجد بعض التشابه التشريحي ... فجميع المفصليات كالجمبري والدبابة والعنكبوت والعقرب وغيرها ذات أجسام مقسمة إلى عدد من العقل المغلفة بفلاف كيتيني ، كما يوجد لها أزواج من الزوائد المفصالية وحبل عصبي بطني (أي يمتد من الجزء السفلي من الجسم تحت القناة الهضمية) وغير ذلك من أوجه التشابه ..

ونجد أن الأفراد كل نوع من الحيوانات تتشابه تشريحيًا وفسيولوجيًا تشابهًا تامًا (فيما عدا الاختلافات في الأعضاء التناسلية بين الذكر والأنثى) . فجميع القطط مثلا متشابهة تشريحيًا وفسيولوجيًا وكذلك الأمر في جميع أفراد أنواع الحيوانات الأخرى كالكلاب والأسود والبقر والبشر .

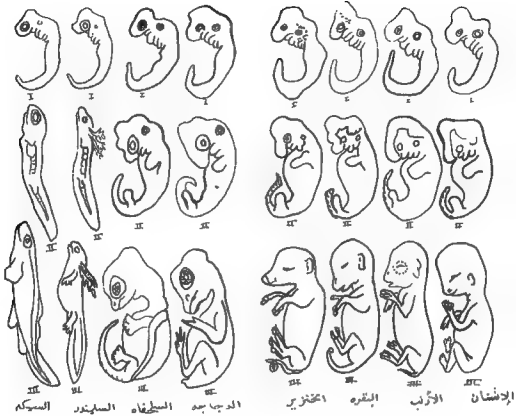
وعندما نستمد البرهان على صحة نظرية التطور من الدراسات التشريحية للحيوانات

ينبغي ان نفرق بين الاعضاء التي تتشابه في التركيب ولكنها تختلف في الوظيفة التي تؤديها ، والاعضاء التي تختلف في التركيب ولكنها تؤدي نفس الوظيفة ، فمثلا نجد ان العناصر الاساسية للهيكل العظمي في أجنحة الخفاش والطيور عبارة عن تحورات في الهيكل العظمي للأطراف الامامية لفقاريات اليابسة ، بينما نجد ان أجنحة الحشرات تتشابه في الوظيفة مع أجنحة الطيور . فجميعها تستخدم الطيران ، الا ان أجنحة الحشرات ليست تحورات للأطراف الامامية بل امتدادات من جدار جسم الحشرة .

ب - والدليل الثاني على صحة نظرية التطور مستمد من دراسة الفسيولوجيا المقارنة للحيوانات، اذ ان فسيولوجيا الحيوانات المختلفة تشابه تشابها كبيرا موازيا للتشابه التشريحي . فتقسيم الفقاريات الى مجموعات على اساس بلورات الاكسيهيموجاوين المأخوذة من دم هذه الحيوانات يسر موازيا للتقسيم المبني على تركيب الجسم . فبلورات الاكسيهيموجاوين في كل نوع من انواع هذه الحيوانات متشابهة ، كما توجد بعض الصفات المشتركة لهذه البلورات في كل جنس من الاجناس المختلفة لهذه الحيوانات . فبلورات الاكسيهيموجاوين المأخوذة من دم الطيور على اختلاف انواعها يوجد بها بعض التشابه ولكنها تختلف من تلك المأخوذة من دم الزواحف او الثدييات .

كما ان بعض الهرمونات المأخوذة من الغدد الصماء تتشابه في التفاعل عند حقنهما في حيوانات مختلفة . وعديد من الانزيمات الموجودة في الحيوانات المختلفة تتشابه في تأثيرها الفسيولوجي ، فانزيم التربسين الذي يؤثر على المواد البروتينية نجده هو نفسه في حيوانات عديدة ابتداء من الحيوانات الاولى وحيدة الخلية الى الانسان ، وكذلك انزيم الاميليز amylase الذي يؤثر على المواد النشوية نجده في الحيوانات ابتداء من حيوان الاسفنج حتى الثدييات .

ج - والدليل الثالث على صحة نظرية التطور يأتي من طريق علم الاجنة المقارن . . . فباستثناء بعض انواع التكاثر الخاصة ، نجد ان جميع الحيوانات العديدة الخلايا يبدأ تكوينها عند اتحاد الخلية المذكورة او الحيوان لمنسوي بالخلية المؤنثة او البويضة فتكون الخلية الملقحة المسماة بالزيجوت Zygote . وكل زيجوت لاى نوع من الحيوانات ينتج في النهاية حيوانا مشابها تماما للحيوان الذي تكون فيه . وفي أثناء النمو الجنيني يمر الجنين بأطوار معينة تتشابه في جميع أجنة الحيوانات المختلفة ، فجميع الخلايا الملقحة (او الزيجوتات) تنقسم في الحيوانات المختلفة وتتحول غالبا الى كرة جوفاء ذات جدار مكون من طبقة واحدة من الخلايا ، ويطلق على هذا الطور اسم بلاستولا Blastula . ثم تتحول بعد ذلك الى جسم ذى جدار خلوى مكون من طبقتين من الخلايا يطلق عليه اسم جاسترولا Gastrula ، ثم يتشكل بعد ذلك لتكوين جنين الحيوان . وتشابه جميع أجنة الفقاريات في مراحلها الاولى المبكرة لم يتشكل الجنين بعد ذلك ليكون نوعا معينا من الحيوانات . فالأطوار الجنينية الاولى للسحرة والضفدعة والسلحفاة والدجاجة والخنزير والبقرة والارنب والانسان لا يمكن التمييز بينها بسهولة في المراحل الجنينية المبكرة ، وهذا يدل على ان التخطيط التركيبي متماثل فيها جميعا ، ولكنها عندما يتقدم تكوينها الجنيني تميز عن بعضها تدريجيا لتصبح سمكة او ضفدعة او سلحفاة . . . الخ . فجنين السمكة تتكون فيه فيما بعد فتحات خيشومية وخياشيم وأقواس اورطية وقلب مكون من غرفتين ، وجميع هذه التركيب تظل في الاسماك التامة النمو ، وتستخدم الفتحات الخيشومية والخياشيم في التنفس في الماء الذي تعيش فيه السمكة . وتظهر تركيب مماثلة في جنين الضفدعة



أوجه الحيوانات الفقارية

شكل (١)

وتظل في الطور المائي للصفدة (أبو ذنبية) ولكن عندما يتحول أبو ذنبية الذي يعيش في الماء الى صفدة تعيش فوق اليابسة نجد أن الفتحات الخيشومية والخياشيم تختفي وتحل محلها الرئتان لاستخدامهما في التنفس في الهواء ، وكذلك تنفجر الأقواس الأورطية لتتألف من ثلاث فتحات الصفدة ويصبح القلب مكونا من ثلاث غرف بدلا من غرفتين . وبدا نرى أن البرمائيات (كالصفدة) تبدأ بتراكيب شبيهة بتراكيب الأسماك تكون لازمة للحياة في الماء ثم تتحول هذه التراكيب لتلائم الحياة في الهواء على اليابسة .

ومن المثير أن الاطوار المبكرة للزواحف والطيور والثدييات تحتوي جميعها على تراكيب شبيهة بتلك التي في الأسماك كالفتحات الخيشومية والخياشيم والأقواس الأورطية والقلب المكون من غرفتين فقط مع أنها لا تعيش في الماء في أي مرحلة من مراحل حياتها ، ونجد في هذه الحالات أن الفتحات الخيشومية تقفل عندما يواصل الجنين نموه ، وكذلك تتحول

الاقواس الأورطيسية ويصبح القلب في جنين البرمائيات مكونا من ثلاث غرف بعد أن كان مكونا من غرفتين ، أما في أجنة الطيور والثدييات فإن القلب يصبح مكونا من أربع غرف .



شكل (٢)

ووجود الفتحات الخيشومية وتعدد الاقواس الأورطيسية في أجنة الزواحف والطيور والثدييات يصعب تفسيرهما على أساس الخلق الخاص أي أن كل حيوان خلق خلقا مستقلا لا علاقة له بالحيوانات الأخرى ، ولكن يمكن تفسيرها بسهولة على أن كل مجموعة من الحيوانات هي نتاج تطور مجموعة من الحيوانات سابقة لها في الوجود .

وبدراسة الحفريات وجد أن الفقاريات المائية التي تتنفس عن طريق فتحات خيشومية قد سبقت في الظهور على سطح الأرض فقاريات اليابسة التي تتنفس الهواء الجوي بواسطة الرئتين ، إذ أن حفريات الفقاريات المائية وجدت في طبقات تقع أسفل الطبقات التي عثروا فيها على حفريات الفقاريات اليابسة . ومن البديهي أن الحفريات التي توجد في الطبقات السفلى للصخور هي أسلاف الحفريات التي توجد في طبقات أعلى منها . ولقد وجدت بهذه الطريقة حيوانات اختلف شكلها كلما ارتفعت الطبقات مثل الحصان الذي وجدت حفرياته في الطبقات السفلى في حجم القط وازداد حجمه كلما ارتفعنا للطبقات الأعلى ، ولم يقتصر الاختلاف على الحجم بل تعداه إلى عدد أصابع الحصان . ويوجه عام كلما انخفضت الطبقات وجدت حفريات لحيوانات أقل رقياً وأبسط تركيباً من الحفريات الموجودة في الطبقات التي تعلوها . وتدل الحفريات على أن ترتيب ظهور الفقاريات يسم طبقاً للنظام التالي : الأسماك ثم البرمائيات ثم الزواحف ثم الطيور وأخيراً الثدييات ، وتشكل البرمائيات حلقة اتصال بين الحيوانات التي تعيش في الماء وتلك التي تعيش على اليابسة ، فالبرمائيات ، كما ذكرنا ، تعيش الفترة الأولى من حياتها في الماء والفترة الأخيرة على اليابسة .

فالأسماك لا توجد حفرياتها إلا في الطبقات السفلى ولا يوجد بينها في نفس الطبقات برمائيات أو زواحف أو طيور أو ثدييات ، وفي طبقة أعلى من الطبقات التي توجد بها حفريات الأسماك نبداً في العثور على حفريات البرمائيات ، وأعلى من ذلك نجد حفريات الزواحف . . . وهكذا حتى

أثنا لا نجد حفريات الثدييات الا في الطبقات العليا من الصخور ، وبهذا يساهم علم الحفريات في اثبات نظرية التطور العضوي للحيوانات ولو أنه لا يقدم أى دليل على منشأ المجموعات المختلفة للحيوانات .

وفي جميع تقاربات اليابسة التي تنتشر الهواء الجوى نجد في اطوارها الجنينية الاولى كيسين خيشوميين يتحولان فيما بعد عندما يتقدم الجنين في التكوين الى قناتي استاكوز . وقناة استاكوز هي تلك القناة التي توصل البلعوم بتجويف الاذن المتوسطة. وهذا يرينا ان الحيوانات في خلال نموها الجنيني تمر باطوار حيوانية سبقتها في الوجود تعتبر اقل منها رقيما مما دنا العالم الالماني هيغل Haeckel (١٨٤٣ - ١٩١٩) لأن بطلن نظريته التي تقول « ان الحيوان في انشاء تكوينه الجنيني يمر باطوار تشبه تلك التي تميز اسلافه من الحيوانات » .

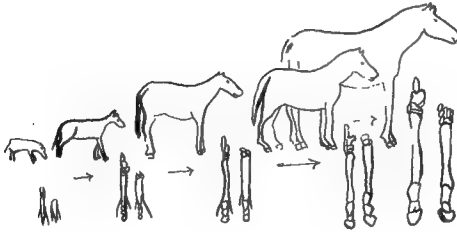
د - وتعتبر دراسة الحفريات من الدلائل على صحة نظرية التطور كما ذكرنا ، والحفريات هي ما دفن من بقايا الكائنات الحية في المعصورات المائية ضمن الرواسب التي تكون المعصور الرسوبية في القشرة الأرضية . وكان أهل اورباني المصور الوسطى يعتقدون ان الحفريات رجبس من عمل الشيطان ، حيث ان الشيطان في اعتقادهم كان يقلد فيها خلق الله ولكنه فشل ! ولذا فقد كانوا يتجنبونها ، كما نهى رجال الدين من مسها أو التفكير فيها ، في حين ان المصريين والاغريق القدماء كانوا اول من فكر في ان الحفريات بقايا الكائنات التي عاشت فيما مضى من الزمان على سطح الأرض ، كما ان هيرودوت الذي زار مصر في القرن الخامس قبل الميلاد ليكتب تاريخها لاحظ وجود بقايا متحجرة مثل المحار وقنافل البحر والمرجان وغيرها في أماكن متناثرة في قلب صحارى مصر ، وهي كائنات لا تعيش الا في الماء ، فكان اول من ذكر في كتاباته ان البحر المتوسط كان في قديم الزمان يغمر معظم شمال افريقيا ولما انحصر الماء فيما بعد بقيت بقايا هذه الكائنات لتثبت ان البحر كان يغمر تلك الصحارى والبقاع في يوم من الايام .

ولقد اشار العالم الفنان الايطالى ليوناردودى فينيتشى (١٤٥٢ - ١٥١٩) الى ان الحفريات تدل على وجود حيوانات حية في الماضي البعيد ، ولكن اول دراسة قيمة في هذا الموضوع تمت على يدى العالم الفرنسى جورج كوفييه Cuvier (١٧٦٩ - ١٨٢٢) فلقد نشر عام ١٨٠٠ موضوعا عن حفريات الفيلة ، وكان كوفييه يعتقد في نظرية الخلق الخاص ، ولكن العالم الانجليزى تشارلز داروين كان اول من اشار الى ان الحفريات دليل على نظرية التطور المستمر ، أى اتحاد الحيوانات من حيوانات سابقة لها .

وقد تكون الحفريات عبارة عن الكائن نفسه بجميع اجزائه ، كحفريات النمل والمبوس وشبرا من الحشرات التي نجدها محفوظة ومتحجرة في الكهرمان ، وهو في الاصل صمغ تكون في المصور القديمة كما يتكون المسمنغ الآن ثم التصقت به هذه الحشرات ودفنت فيه فبقيت على مر المصور محتفظة بشكلها دون ان تتلف ، ثم تعرض الصمغ بعد ذلك لضغط وحرارة عالية جعلته يتحجر ويتحول الى الكهرمان المعروف .

والحفريات عادة عبارة عن بقايا الاجزاء الصلبة الهيكلية فقط بعد تحلل الاجزاء الرخوة للحيوان ، كما ان الحفريات قد تكون مجرد طابع تركه الكائن الحي فوق الصخور التي كان يعيش عليها عندما كانت رخوة ثم تحجرت واحتفظت بذلك الطابع فوقها .





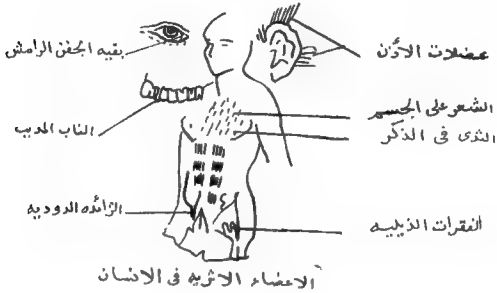
تطور الحصان
شكل (٢)

هو - وتعتبر الأجزاء الأثرية دليلاً آخر على صحة نظرية التطور ... والأعضاء الأثرية في الحيوانات هي تلك الأعضاء الضامرة التي لم تعد تؤدي أي وظيفة . وهذه لا يمكن تفسير وجودها على أساس نظرية الخلق الخاص ، ولكن من وجهة نظر نظرية التطور ما هي إلا أعضاء كانت ضرورية وكانت تؤدي وظائف حيوية في أسلاف الحيوانات ولكنها ضمرت وفي طريقها للزوال في الحيوانات التي جاءت بعد ذلك عندما لم يصبح لها ضرورة . فعدد من أنواع الأسماك التي تسكن الكهوف المظلمة ، وعديد من الحشرات التي تعيش في مثل هذه الأماكن أيضاً ، ذات عيون ضامرة أو غير موجودة إطلاقاً لعدم حاجتها إليها في البيئة المظلمة التي تعيش فيها ، بينما نجد أن أقاربها من الأسماك والحشرات التي تعيش في النور ذات عيون هادية .

وتوجد آثار من عظام الحوض والأطراف الخلفية في عظام البوا BOA وفي الحيتان ، ونجد أسناناً في حفريات بعض الطيور التي عاشت في الأزمان الغابرة ، كما أن الخيول الموجودة الآن توجد بأقدامها آثار أصابع مما يدل على أنها فيما مضى من العصور كانت لها أصابع ثم اضمحلت وضمرت . والتفريعات الأساسية التي طرأت على الخيل تلخص في الآتي : ازداد حجمها من حجم القطة إلى ما يزيد من حجم الخيول الموجودة الآن كما ازداد حجم وطول الرأس في الجزء الواقع أمام العينين وازداد طول الرقبة وحدثت تغيرات في شكل الأسنان وزيادة في طول الأطراف ، واختزل عدد الأصابع من خمس إلى أصبع واحدة طويلة في كل قدم وهي الأصبع الثالثة المغطاة بالحافر ، وما الحافر سوى الظفر ... وبهذه التغيرات أصبح للحصان أرجل طويلة معدة للجري السريع . (انظر الشكل رقم ٧) .

أما في الإنسان فيوجد تسعون تركيباً أي أعضاء ضامرة لم تعد لها وظيفة تؤديها ، مثل الثدي في الذكر والورثة الدودية وآكل الجفجف الرامش الموجودة عند الطيور وعضلات الأذن

(الإنسان لم يعد يحرك أذنيه كغيره من الحيوانات) والفقرات الذيلية (إذ لم يعد للانسان ذيل) وغيرها من الأعضاء . وهذه الأعضاء التي لم تعد تؤدي أى وظيفة فى الإنسان تؤدي وظائف فى الحيوانات الأقل منه رقىا . . . فالحصان والقوارض وبعض الثدييات الأخرى يوجد بها بدلا من الزائدة الدودية جزء هام من الامعاء يؤدي وظيفة ، وهذا يدل على أن الإنسان انحدر من حيوانات سابقة كانت هذه الأعضاء تؤدي لها وظائف معينة ولكنها ضمرت ولم تعد تؤدي بذلك أى وظائف عنده ، أى أن



شكل (٤)

الإنسان حصيلة عملية تطور ، فجسم الإنسان يتشابه من الوجهتين التشريحية والمستولوجية تشابهاً كبيراً مع كثير من أجسام بعض القردة كما يشبه فى تركيبه الأساسى أجسام الثدييات بوجه عام ، والأطوار الجنينية المبكرة للإنسان لا يمكن تمييزها عن تلك الأطوار فى غيره من الثدييات .

● ● ●

نظريات التطور

مما تقدم يمكننا أن نلخص الموقف كما يلى . . هناك نظريتان أساسيتان تذهب الأولى منهما الى أن جميع أنواع الكائنات الحية خلقت خلقاً خاصاً بواسطة قوة فوق القوى الطبيعية . بينما ترى الثانية أن الكائنات الحية وجدت نتيجة لعملية تطور من كائنات سبقتها فى الوجود ، وأن الحياة عبارة عن عملية تطور متصلة ومستمرة . وتحدث عملية التطور نتيجة لتغيرات فى العناصر الوراثية قد تكون ضئيلة أو كبيرة تسببها عوامل البيئة أو عوامل داخلية فى الحيوان ، والتطور عملية طويلة المدى لا يمكن أن تخضع للتجارب العملية .

وحتى القرن الماخى كان معظم الناس ، ومن بينهم بعض العلماء مثل لينئوس Linnaeus وكوفيينه Cuvier وأوين Owen وغيرهم يعتقدون أن كل نوع من أنواع الحيوانات قد خلق خلقا مستقلا لا علاقة له بالأنواع الأخرى ، فاقطعتلا خلق خلقا خاصا وكذلك القسرد والكلب والإنسان وغيرهم .

وكان كوفيينه يعتقد أن اختفاء حفريات أى نوع من الأنواع ما هو الا نتيجة لسلسلة من الكوارث كان آخرها كارثة الطوفان ، وأنه بعد كل من هذه الكوارث عمرت الأرض من جديد كائنات حية أخرى أرتى من السابقة خلقت خلقا جديدا .

ولكن نظرية الكوارث هذه استبعدها العالم الاسكتلندى تشارلز لايل Charles Lyell (١٧٩٧ - ١٨٧٥) الذى ذكر فى مؤلفه (الاساسيات الجيولوجية) Principles of Geology أن عمليات الترسيب عمليات مستمرة .

وكان ارسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ قبل الميلاد) الذى يمكن اعتباره أول علماء الحيوان المرموقين ، يظن أن الكائنات شكلتها قوة مثالية، وظلت نظريته سائدة مئات السنين .

أما فى العصور الحديثة فان العالم الفرنسى بوفون Buffon (١٧٠٧ - ١٧٨٨) كان أول عالم بيولوجى يستبعد نظرية الخلق الخاص ، وأشار الى أن الحيوانات قابلة للتغير تبعا للبيئة، وأن التغيرات البسيطة التى تطرأ على الحيوانات تتجمع لتكون تغيرات كبيرة، وأن كل حيوان نتيجة تغيرات حدثت لحيوان سابق أقل منقرضا وأبسط تركيبا .

و جاء بعد ذلك العالم الانجليزى ارازموس داروين Erasmus Darwin (١٧٣١ - ١٨٠٢) ، وهو جسد العالم الشهير - تشارلز داروين - ليضيف الى ذلك أن الاستجابات الوظيفية للمؤثرات الخارجية يورثها الحيوان للريثة .



لامارك ووراثة الصفات المكتسبة

كان المالم الفرنسى لامارك Lamarck أول من عرض نظرية عامة للتطور فى عام ١٨٠٢ ، ثم نتج نظريته واستكملها فى عام ١٨٠٩ ، ولامارك أسما أحد علماء علم النبات ولكنه اشتهر بدراساته فى تشرىح اللاقاريات ، وهو أول من قسم المملكة الحيوانية الى حيوانات لافقارية (أى لا يوجد بها عمود فقري) وحيوانات فقارية أى ذات عمود فقري ، وقادته دراساته الى أن أنواع الحيوانات ليست ثابتة ولكنها منحدرة من أنواع أخرى سبقتها فى الوجود . وتعرف نظرية لامارك فى الوقت الحاضر بنظرية « وراثة الصفات المكتسبة » وتشتمل على ما يأتى :

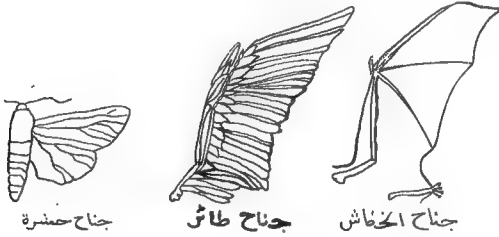
أولا : الكائنات الحية ومكوناتها تنزع نحو الازدياد فى الحجم .

ثانيا : إذا استخدم عضو من الأعضاء بشكل مستمر فان ذلك ينتج عنه زيادة فى حجم ذلك العضو ، بينما عدم استعمال العضو يؤدى الى ضموره فى النهاية .

ثالثا : تكون عضو جديد يكون نتيجة حاجة جديدة لهذا العضو .

رابعاً : التحورات في الأجزاء التي تحدث نتيجة للعوامل السابقة يورثها الآباء للأبناء وينتج من ذلك تغير في أشكال اللبنة مع مرور الزمن وتوالي الأجيال .

ويمكن توضيح بعض أجزاء نظرية لامارك بمثالين من الأمثلة التي ذكرها ... **والمثال الأول** يتعلق بالطيور ، فلقد كانت الطيور في المصور السابقة تعيش على اليابسة ، وإذا احتاج أحد هذه الطيور للسبح في الماء بحثاً عن غذائه فإنه يفرده أصابعه عندما يضرب بها الماء . وهذا الشد المستمر للجلد عند قاعدة أصابع الطير مع تحريك عضلات الأرجل يؤدي إلى توارد مزيد من الدم إلى الأصابع ، ونتيجة لذلك ازداد حجم الجلد عند قاعدة هذه الأصابع فتكون الفشاء الذي نجده الآن بين أصابع البط والأوز وغيرهما من الطيور التي توم في الماء .



شكل (٥)

والمثال الثاني الذي ذكره لامارك يتعلق بالثعبان ، فإن استمرار زحف الثعبان خلال الحشائش أدى ، في نظر لامارك ، إلى ازدياد طول الجسم ، وذلك لكي يتمكن من المرور من خلال الفتحات الضيقة . وطول الأرجل في هذه الحالة يعوق عملية الزحف إذ لا بد من ثنيهما للخلف وعدم استعمالهما ، كما أن الأرجل القصيرة تصبح أيضاً عديمة الفائدة إذ أنها لا تقوى على حمل جسم طويل كجسم الثعبان ، ولذا فإن لامارك اعتقد أن ضمور الأرجل واختفاءها في النهاية في الثعبان جاء نتيجة لعدم الحاجة إليها ...

ولقد لاقت نظرية لامارك معارضة شديدة منذ البداية ، وتعرض لنقد لاذع بلغ حد التجريح من زملائه العلماء . وكان رأي المعارضين يتلخص في أن التطور نحو كبر الحجم في الحيوانات ليس صحيحاً دائماً ، ومن جهة أخرى فإن تضخم حجم العضو نتيجة لكثرة استعماله مثل العضلات التي تتضخم في أجسام حاملي الأثقال يزول إذا أهمل الشخص مزاوله حمل الأثقال لمدة طويلة ، كما أن أطفاله لا يرثون منه تضخم هذه العضلات .

أما قول لامارك أن الأعضاء الجديدة تنشأ نتيجة لحاجة الجسم إلى هذه الأعضاء فليدرك صانداً أيضاً هجوياً عنيفاً من عديد من العلماء الذين قالوا أن هذا الرأي لا يركز على أساس علمي سليم مما أدى إلى رفض العلماء لنظرية لامارك ، وسوف أتعود لهذا الموضوع فيما بعد ..

ولقد ادعى العالم الروسي بافلوف Pavlov أنه درب عدداً من الفئران لتخرج للطعام منذ سماع صوت جرس ، وقال أنه مع توالى الأجيال التي ظلت تدرب مثل هذا التدريب نتج في النهاية أفراد لم يحتاجوا لتدريب كبير . ولكن العلماء الذين قاموا بتحليل البيانات التي حصل عليها بافلوف وجدوها غير كافية لاقتناعهم برأيه .

ومن التجارب الكلاسيكية قطع ذيول عدد من الفئران منذ ولادتهم حتى لا يستعملوها مطلقاً في أثناء حياتهم ، وبعد أكثر من خمسين جيلاً من الفئران التي عولمت بهذه الطريقة ظلت ذرية هذه الفئران تولد بذيول طويلة لا تقل طولاً عن ذيول أجدادها ، مما جعل العلماء يعتقدون أن الصفات المكتسبة بمثل هذه الطريقة لا تورث للأبناء !



تشارلز داروين ونظرية الانتخاب الطبيعي

ولد داروين في نفس اليوم الذي ولد فيه إبراهيم لنكولن في عام ١٨٠٩ ، كما ولد في نفس العام عدد من المفاخرة مثل جلادستون والموسيقار شوبان والموسيقار مندلسون والروائي ادجار آلان پو وغيرهم ... وكان جد داروين المسالم الأديب « أراموس داروين » ، أما أبوه فكان طبيباً ، ولم يكن داروين متبجراً في دراسته حتى سن الشباب ، وكان يقضي معظم وقته خارج المنزل يزاول أنواعاً من الرياضة ، وكان أبوه يعتقد أن ابنه تشارلز لا يصلح لأي شيء ، وضاق والده بشغفه باصطياد الفئران كما ضاق بالمعمل الذي أقامه في حديقة المنزل لأجراء بعض التجارب في الكيمياء والفيزياء ، فأرسله إلى جامعة أدنبره ليدرس الطب ليصبح طبيباً مثله ، ولكن ابنه تشارلز ضاق بمحاضرات التشريح وكانت رؤية العمليات الجراحية تفزعته حتى أنه في يوم من الأيام اندفع خارجاً من المدرج باقصى سرعة إذ لم يقو على رؤية عملية جراحية تجري لطفل بدون مخدر حيث لم يكن التخدير معروفاً في ذلك الوقت ، وظل صراخ الطفل في ذلك اليوم يرن في أذنيه ويعلمه لعدة سنوات ، وهنا أدرك والده أن ابنه تشارلز لم يخلق لدراسة الطب ، فحوّلته للدراسات الدينية ليصبح واحداً من رجال الدين فالحقه بكلية المسيح بجامعة كمبرج ، ولكنه لم يكن على استعداد حقيقي لتلقي مثل هذه الدراسة.

وكانت نقطة التحول في حياة تشارلز داروين عندما سئحت له الفرصة وهو في الثانية والعشرين من عمره ليجوب البحار لمدة خمس سنوات على متن سفينة استكشاف تدعى بيجل Beagle وكانت ملاحظاته في أثناء هذه الرحلة هي التي أمدته بالمادة العلمية الأساسية التي بنى عليها فيما بعد نظريته من التطور ...

ولم يكن داروين أول من فكر في نظرية التطور ، فليدرك فكر فيها من قبله علماء عديدين ، ومنذ آلاف السنين قبل الميلاد أشار بعض كتاب الصين إلى فكرة تطور الإنسان من حيوانات أدنى منه مرتبة ...

بدأ تشارلز داروين يدون ملاحظاته عن أصل الأنواع في عام ١٨٣٧ ، وفي السنة التالية

قرأ موضوعها لـ مالتوس Malthus بعنوان « مقال من السكان » وضح فيه هذا المؤلف أن عدد السكان يزداد بنسبة هندسية إلى أن يوقف هذه الزيادة مقدار الغذاء المتاح عندما يصبح أقل من القدر اللازم لغذاء الأفراد . وعلق داروين على ذلك بقوله « عندما تهيات لقبول مبدأ الصراع من أجل الحياة الذى يحدث في كل مكان ، وعن طريق الملاحظة لمعادن الحيوانات والنباتات ، استرعى انتباهي أنه تحت هذه الظروف تبقى التفرقات التي في صالح الحيوان أما التفرقات التي لا تكون في صالحه فيقفى عليها ، ونتيجة لذلك ننتج أنواع جديدة » .

وفي عام ١٨٤٤ كتب داروين ملخصاً لنظريته ولكنه استمر في جمع بيانات من البحوث الأصلية التي قام بها والتي قام بها غيره من العلماء .

ومن المصعب أنه في نفس الوقت توصل إلى نفس النتيجة عالم انجليزى آخر هو والاس Wallace (١٨٢٣ - ١٩١٣) وذلك في أثناء دراسته لنباتات وحيوانات الملايو !!

وفي عام ١٨٥٨ كتب والاس مقالا عن هذا الموضوع وأرسله إلى داروين ليبدى رأيه فيه، فدهش داروين واحتار ماذا يفعل إزاء تلك المخاطر التي تواردت له ولوالاس في نفس الوقت !! فأرسل رسالة لأحد أصدقائه يقول فيها « لم أر في حياتي أمحب من توارد هذه الأفكار » ، وفكر داروين بعد قراءة مقال والاس أن ينسحب من الميدان فيصبح بذلك والاس هو صاحب النظرية، ولكن بعض أصدقائه نصحوه بأن يعد مقالا مختصرا يقرأ مع مقال والاس في اجتماع الجمعية الينوسية بلندن في أول يولييه من عام ١٨٥٨ .

وفي العام التالي نشر داروين نظريته في كتاب بعنوان « في أصل الأنواع بواسطة الانتخاب الطبيعي أو بقاء الأجناس في صراع الحياة » . وعلى الرغم من هذا العنوان الطويل المصعب ورداءة الأسلوب الذى كتب به الكتاب المليء بالحشو ، إلا أنه اعتبر أهم كتاب صدر في القرن التاسع عشر وتلقفته الأيدي لحظة صدوره حتى أن الطبعة الأولى منه اختفت من السوق في بضعة ساعات !

ويشتمل الكتاب على أدلة عن التطور والانتخاب الطبيعي ، وأصبح موضوع التطور بفضل هذا الكتاب حديث الناس حتى البعيد منهم عن الوسط العلمى !

ويمكن تلخيص نظرية داروين فيما يلى :

أولا : توجد في الطبيعة اختلافات في الأنواع والأفراد .

ثانيا : من طريق النسبة الهندسية لمعدل زيادة الأفراد التي تحدث نتيجة للتكاثر فإن عدد أى نوع ينجح نحو الزيادة المطردة ، ولكن العدد النهائي في الواقع يبقى ثابتا بسبب موت العديد من الأفراد عن طريق الأعداء والمرض وقلة الغذاء وغيرها من عوامل القضاء .

ثالثا : في ظل هذه الظروف يحدث تنازع للبقاء أو صراع من أجل الحياة بين الأفراد تكون نتيجته القضاء على الأفراد غير الصالحين للبقاء ، وبقاء الأفراد الصالحة ... وهذه الأفراد الصالحة تظل تتكاثر .

رابعاً : نتيجة لتنازع البقاء أو الصراع من أجل الحياة تسود عملية الانتخاب الطبيعي ويكون من نتائجها بقاء الأصلح .



١ - الاختلافات بين أفراد النوع الواحد : لا تشابه جميع أفراد أى نوع من أنواع الحيوانات تشابهاً تاماً (فيما عدا التوائم المتشابهة) إذ توجد بمض الاختلافات الفردية . فالإنسان مثلاً ، وهو نوع من أنواع الحيوانات ، لا تشابه أفراده تشابهاً تاماً إذ يوجد منه الذكى والنقى والقبيح والوسيم والطويل والقصير وأبيض البشرة وأسمر البشرة وأصفر البشرة ... الخ ...

ولقد لاحظ داروين أن التفرات بين أفراد الحيوانات المستأنسة أكثر من تلك التى بين الحيوانات البرية ، وفى رأيه أن هذه الاختلافات البسيطة بين أفراد النوع الواحد هى سبب عملية التطور فى الطبيعة ...

ب - النسبة الهندسية فى تكاثر الأفراد : جميع الحيوانات والنباتات قادرة على التكاثر السريع ، فحيوان البرامسيوم مثلاً - وهو حيوان أولى دقيق الحجم مكون من خلية واحدة - يمكنه أن يتكاثر بالانقسام نحو ٦٠٠ مرة فى الصام ، ولوظلت جميع الأفراد الناتجة من هذا الانقسام على قيد الحياة واستمرت فى عملية التكاثر بالانقسام فانها بعد بضعة أشهر قد يصبح حجم تلك الكتلة الهائلة من الأفراد أكبر من حجم الكرة الأرضية !

وكذلك الأمر فى حالة الدبابة المسماة بلبابة الفأكة ، فإن دورة حياتها لا تزيد من عشرة أو أربعة عشر يوماً على الأكثر ، وكل أنثى قد تضع نحو ٢٠٠ بيضة فى خلال فترة الحياة القصيرة هذه ، فى خلال ٤٠ - ٥٠ يوماً إذا استمرت فى الطعام والمأوى وغيرها من ضروريات الحياة . فقد يبلغ عددها ٢٠٠ مليون فرد ، وفى خلال صيف واحد قد تصبح الأعداد لا يحدها الحصر .

ج - تنازع البقاء أو الصراع من أجل الحياة : على الرغم من احتمال زيادة عدد الأفراد زيادة مذهلة من طريق التكاثر كما ذكرنا فى المثلثين السابقين إلا أننا نجد أنه فى الظروف المادية لا توجد فى الطبيعة هذه الأعداد الهائلة من أى نوع من أنواع الحيوان ، فعدد الأفراد الناتجة من التكاثر لا تطرد زيادتها نحو ما لا نهاية بل تنزع نحو الثبات عند حد معين وذلك بسبب عوامل عديدة كما ذكرنا مثل المناخ ومقدار الطعام أو عدم توفر أماكن مناسبة للتكاثر وغيرها من العوامل ، إذ أن أفراد النوع الواحد تتنافس فيما بينها للحصول على الطعام والمأوى وغيرها من ضروريات الحياة ، كما تتنافس أيضاً مع الأنواع الأخرى للحيوانات ، فقد يقضى عليها قن الطعام أو المرض أو الأعداء وغيرها من عوامل الفناء، وبدا نرى أن تنازع البقاء أو الصراع من أجل الحياة عملية مستمرة يكون من شأنها القضاء على بعض الأفراد .

ويحدث الصراع من أجل البقاء فى أى مرحلة من مراحل أى نوع من أنواع الحيوان ابتداء من البيضة التى تفشل فى عملية الفقس ، كما يكون فى أثناء عملية التكوين الجنينى والأطوار اليرقية أو خلال حياة الحيوان التام النمو ، ويعتبر الحيوان ناجحاً فى صراعه من أجل البقاء إذا استمرت حياته حتى يتمكن من التكاثر وأنجاب الذرية .

د - الانتخاب الطبيعي : بنى داروين نظريته اذن على أساس أن الأفراد فى النوع الواحد تختلف فيما بينها بعض الاختلافات ، وأن الأفراد التى تتمتع باختلافات فى صالح النوع هى التى يكتب

لها البقاء في أثناء عملية الصراع من أجل الحياة ، وهذه تنجب ذرية تتمتع بنفس صفاتها ، ولقد سمي سبنسر هذه العملية بعملية بقاء الأصلح The survival of the fittest ، أما الأنواع الضعيفة التي تنقصها الصفات الملائمة للحياة فإنها تتعرض للفناء قبل أن تنجب ذرية . فلا يبقى في النهاية سوى الأفراد القوية ذات الصفات الحسنة من الوجهة البيولوجية وتستمر هذه العملية عملية بقاء الأصلح في الأجيال التالية ويتمخض هذا لتربيعاً عن حيوانات أكثر تكيفاً للبيئة التي تعيش فيها ، فإذا حدث تغير في البيئة اقتضى ذلك ضرورة حدوث تغير في نوعية الصفات في الحيوان واكتسابه صفات جديدة تكون في صالحه ليظل على قيد الحياة في البيئة الجديدة .

فإذا تغيرت البيئة بالنسبة لنوع من الأنواع الحيوانية أو هاجر حيوان من بيئة إلى بيئة جديدة فينبغي أن تطرأ عليه تغيرات تمكنه من الحياة في البيئة الجديدة ، والحيوانات التي تفشل في اكتساب صفات جديدة تتلازم مع البيئة الجديدة يكتب عليها الفناء ولا تبقى سوى الحيوانات التي حدثت بها التغيرات الملائمة للبيئة الجديدة .

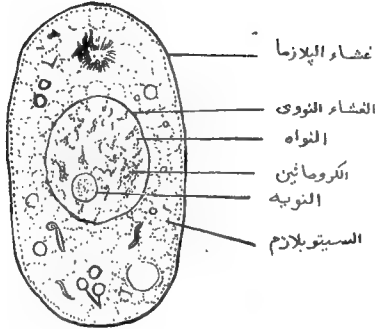
فلو أن فردين من أفراد نوع واحد عاشا في بيئتين مختلفتين واكتسب كل واحد منهما صفات جديدة تلائم البيئة التي يعيش فيها ، فإن التغيرات المتتالية لدرته تجعلهما يختلفان في الشكل والصفات على مر الأيام حتى يصبحا في النهاية نوعين مختلفين ، وبهذا تنشأ أنواع جديدة من الحيوانات انحدرت من أصل واحد ، وهذا في رأي داروين سبب اختلاف الحيوانات وتباينها على مر العصور الجيولوجية .



أصل الاختلافات الوراثية

الاختلافات الوراثية في أفراد النوع الواحد من الحيوانات هي التي تحدث للحيوان وتكون قابلة للوراثة . ولقد كان داروين على علم بوجود اختلافات في أفراد أنواع الحيوانات البرية والمستأنسة على السواء ولكنه لم يكن على دراية بكيفية حدوثها أو كيفية وراثتها ، فقوانين مندل Mendel للوراثة لم تكن معروفة في ذلك الوقت ، إذ أن سلوك الكروموسومات Chromosomes ذات أهمية قصوى لفهم عمليات التطور ، وهذا أمر لم يعرف إلا حديثاً ، فالكروموسومات الموجودة في أنوية الخلايا هي التي تحمل عناصر الوراثة التي يطلق عليها اسم جينات Gones والجينات أجسام افتراضية ، ويمكن تشبيه الكروموسوم بخيط العقد والجينات بحبات العقد المتراصة ، وكل واحد من هذه الجينات يحمل صفة معينة من الصفات التي تورث .

ولكى يرداد الأمر وضوحاً ينبغي أن نعلم شيئاً عن تركيب الخلية الحيوانية ، فجميع أجسام النباتات والحيوانات تتكون من عدد من هذه الخلايا ، وتحاط الخلية الحيوانية بغشاء رقيق للغاية يطلق عليه اسم غشاء البلازما ، ويحيط هذا الغشاء بمادة الخلية المصنوعة من البروتوبلازم والتي يطلق عليها اسم السيترولازم ، وهذا السيترولازم عبارة عن مادة نصف شفافة لزجة ، ويحتوي على تراكيب عديدة وأكثر هذه التراكيب وضوحاً عبارة عن جسم يكون عسادة كروياً أو بيضى الشكل أو مستطيلاً يطلق عليه اسم النواة ، والنواة محاطة أيضاً بغشاء نوري غاية في الرقة



الخلية الحيوانية

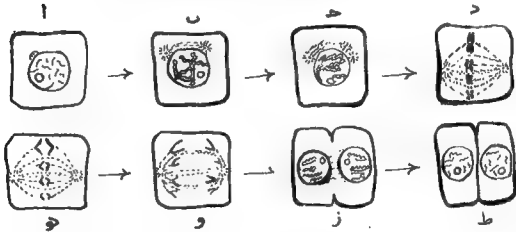
(شكل ٦)

يطلق عليه اسم الغشاء النووي يحيط عادة بمادة نصف سائلة . ويوجد بداخل النواة تركيب يسمى كروماتين Chromatin يكون على هيئة حبيبات ، ولكن هذه الحبيبات في الواقع ما هي الا اجزاء من خيوط دقيقة . وعند انقسام الخلية الى خليتين يتحول الكروماتين الى اجسام متميزة هي التي يطلق عليها اسم الكروموسومات (انظر الشكل رقم ١) .

وعدد هذه الكروموسومات ثابت في كل نوع من انواع النباتات او الحيوانات ، فعددها في خلايا جسم الانسان مثلا ٤٦ كروموسوما ، وفي خلايا جسم ذبابة الفاكهة ثمانية كروموسومات . وعدد الكروموسومات زوجي في معظم الاحيان ، وهي مختلفة الاشكال ، ويوجد منها كروموسومان متشابهان في الخلية الواحدة ، وعند انقسام خلايا الجسم تصطف جميع الكروموسومات بجوار بعضها عند خط استواء الخلية ثم ينشطر كل واحد من هذه الكروموسومات الى شطرين وبعد ذلك تنج كل مجموعة من الكروموسومات التي انشطرت ، نحو احد قطبي الخلية ثم تنقسم الخلية بعد ذلك الى نصفين . وكل نصف يصبح خلية مستقلة تحتوي على نفس عدد الكروموسومات الاصلية . وهذا النوع من الانقسام يطلق عليه اسم الانقسام الميتوزي ، وعملية الانقسام الميتوزي هذه عملية معقدة ولكن لا داعي للخوض في تفاصيلها في هذا المقال اذ ان الذي يعنينا هنا هو ان يبين ان النتيجة النهائية للانقسام الميتوزي هي الحصول على خليتين بدلا من خلية واحدة ، وفي

كل خلية من الخليتين الناتجتين نفس عدد الكروموسومات الذي يميز حيوانا معينا ، أى أن كل خلية من خلايا جسم الإنسان والمحتوية على ٤٦ كروموسوماً مثلها تنقسم إلى خليتين يصبح في كل خلية من الخليتين الناتجتين ٤٦ كروموسوماً ، أى نفس العدد الذي كان في الخلية الأصلية قبل انقسامها .

هذا النوع من الانقسام المسمى بالانقسام الميوزي أو الانقسام غير المباشر ، هو الذى يحدث عند انقسام أى خلية من خلايا الجسم في أى حيوان ، ولكن عند تكوين الأمشاج أى الخلايا التناسلية (وهى الحيوان المنوي في الذكر والبويضة في الأنثى) نجد أن الكروموسومات لا تنشطر إلى شطرين ، ولكن يحدث الانقسام في هذه الحالة بطريقة أخرى يطلق عليها اسم الانقسام الاختزالي أو الميوزي ، إذ أن عدد الكروموسومات في كل خلية من الخليتين النقسمتين يصبح نصف عدد الكروموسومات الموجودة في خلايا جسم الحيوان ، فيصبح عددها في الحيوان المنوي للإنسان ٢٣ كروموسوماً كما يصبح عددها في بويضة الأنثى ٢٣ كروموسوماً أيضاً بدلاً من ٤٦ ، وفي ذلك حكمة كبرى ، إذ عندما تتحد الحيوان المنوي بالبويضة لتكوين الخلية الملقحة أو الزيجوت يعود عدد الكروموسومات كما كان في خلايا الجسم فلا يظل يتضاعف إلى الأبد .



الانقسام الميوزي للخلية

شكل (٧)

وينتج الذكر عدداً كبيراً من الحيوانات المنوية ، ولكن لا تكون عادة سوى بويضة واحدة في الأنثى ، ولا ينجح في الوصول إلى البويضة لتلقيحها سوى حيوان منوي واحد ، والحيوانات المنوية المختلفة يوجد بها كروموسومات تحمل عناصر وراثية تختلف من حيوان منوي لآخر ،

ولذا فإن الصدفة تلعب دوراً في تكوين الصفات الوراثية للمولود تبعاً للحيوان المنوى الذى أمكنه الوصول الى بويضة الانثى والاتحاد بها لتكوين الجنين .

وقد تحدث تغيرات في عناصر الوراثة المحمولة على الكروموسومات ، وهذه التغيرات يطلق عليها اسم « الطفرة » mutation فيحدث تبعاً لذلك تغير في الصفات الوراثية ينتقل الى الاجيال التالية ، فيحدث ذلك في الاجيال الحديثة اختلافات عن الاجيال السابقة ، وهذه الطفرات قد تكون في صالح الحيوان او النبات وقد تكون في غير صالحه ، اى قد تكون مفيدة وقد تكون ضارة او قد تكون متعادلة اى لا هى بالمفيدة ولاهى بالضارة ، وبعض هذه الطفرات قد تكون قاتلة للحيوان .



التغيرات في الجينات والانتخاب الطبيعي

ذكرنا ان الطفرات تنتج افراداً ذات صفات جديدة تختلف عن الصفات السابقة في الحيوان او النبات ، وعند توالى هذه الطفرات تزداد اختلافات الحيوانات من الآباء والأسلاف ، وفي خلال ذلك تموت الافراد التى اكتسبت صفات جديدة لا تتلاءم مع البيئة ، بينما تبقى الافراد التى اكتسبت تغيرات مفيدة للحيوان ، اى تساعده على الحياة في البيئة التى يعيش فيها، وهذا ما يُعبر عنه بعملية الانتخاب الطبيعي، اى انتاج افراد جديدة من افراد سابقة ، وهذه الافراد الجديدة اختلفت عن الافراد السابقة اختلافات معينة تجعلها اكثر ملائمة للحياة في البيئة التى تعيش فيها ، فلإبقى في النهاية سوى الحيوانات الصالحة لبقاء بينما تلاشى وتختفى الحيوانات التى اكتسبت صفات ضارة لا تلائم ظروف حياتها .

والمعروف أن جميع النباتات والحيوانات مهياة للحياة في البيئة التى تعيش فيها ، وهذا ما يطلق عليه اسم التكيف ، ويشمل التكيف الشكل والفسولوجيا والسلوك واسلوب الحياة، ففي نحلة العسل العديد من التكيفات مثل اجزاء الفم القارضة الاعمقة التى تشكل الشمع وتمتص الرحيق ، والقابلية للانجذاب نحو المواد السكرية ، ووجود الشعيرات التى تجمع بواسطها حبوب القاح من النباتات ، وقدرتها على تشكيل الشمع لتخفظ فيه الطعام وتحمى صغارها ، ومن سمات التكيف ايضا في نحلة العسل تميز افراد المستعمرة الى ثلاث فئات : الملكة والشغالة والجنود اذ بواسطة هذا التشكيل يعيش النحل في مستعمرات مستقرة وبحيا حياة ناجحة .

أما الانسان فهو نوع من أنواع الحيوانات قادر على فعل عديد من الاشياء بطرق مختلفة وقادر على الحياة في بيئات متباينة .

وللثدييات المختلفة أسنان متعددة الاشكال تناسب انواع الطعام المختلفة التى تتناولها والطفيليات مكيفة للحياة داخل العائل ، مثل حيوان اللاريا والدودة الكبدية اللذين ينتقلان

خلال دورة حياتها بين عائلتين مختلفين ، فحيوان الملاريا (الذي يسبب حمى الملاريا) المسمى بلازموديوم Plasmodium يقضي جزءاً من دورة حياته داخل دم الإنسان وكبدته ، ويقضى التطور الآخر من حياته داخل نوع من أنواع البعوض . وكذلك الدودة الكبدية تقضي جزءاً من دورة حياتها داخل الإنسان والجزء الآخر من حياتها داخل أحد القواقع ، وفي كل فترة من فترات دورة الحياة تكون هذه الطفيليات مكيفة للحياة داخل المائل .

والمقاربات الكبيرة الحجم التي تعيش في المحيطات تشترك جميعاً في كونها ذات أجسام انسيابية تسهل لها الحركة في الماء كما يوجد بها زعانف تمكنها من العوم بسهولة وكفاءة حتى لو اختلفت المجموعات الحيوانية التي تنتمي إليها ، إذ يشترك في هذه الصفات سمكة غضروفية سمكة القرش أو حيوان ثديي كالحيوت .

وبعض تكيفات الحيوان ذات وظيفة وقائية ، وهذا التكيف قد يكون بالتركيب أو الوظيفة أو اللون ، فالغلاف الذي يغطي السلحفاة والرخويات (كالتقواقع والمحار) يعتبر تكيفاً في تركيب أو بنیان الحيوان لحمايته ، بينما وجود أعضاء اللسع في النحل والدبابير واستخدام السم بواسطة الثعابين والمقارب عبارة عن تكيفات وظيفية وهي تستخدم أيضاً لحماية الحيوان من أعدائه .

ويعتبر لون الحيوان في كثير من الأحيان وسيلة من وسائل التكيف لحمايته من أعدائه ، فقد يشابه لون الحيوان مع الوسط الذي يعيش فيه فلا تكتشف وجوده حيوان الأعداء ولعل عليه دون أن يلاحظ وجوده إذا لم ير أنه قريباً تقضى عليه .

وبعض الحشرات تشابه أجسامها مع فروع الأشجار التي تقف عليها لتبدو للعدو وكأنها أحد تلك الفروع ، كما أن بعض الحيوانات تنفخ ألوانها من آن لآخر لتصبح مشابهة للون الوسط الذي تقف عليه فلا تسهل رؤيتها مثل الحرباء والضفدعة ، وبهذه الوسيلة لا تراها عيون الأعداء بسهولة ، وعلى العكس من ذلك نجد أن بعض الحيوانات التي يتفزع منهاظرها الأعداء كالتمسك والدبابير تكون ملونة بألوان زاهية لتعلن عن وجودها وتصبح واضحة للعدو فيهرب ولا يقترب منها أي أن اللون قد يكون للاختفاء وقد يكون للظهور ، تبعاً لظروف الحيوان .

وبعض الحشرات العديدة الضرر تحاكي في ألوانها حشرات أخرى ضارة لتوهم العدو أنها قادرة على إيذائه وإلحاق الضرر به فيهرب منها وهي في واقع الأمر لاحوال لها ولا قوة ، وبهذا تتفادى اقتراب الأعداء منها بمحاكاتها في الشكل لحشرات أخرى مخفية ، فبعض الدبابير يحاكي في منظره الدبابير . . . وكذلك بعض الخنافس تحاكي الدبابير في أشكالها وألوانها وطريقة طيرانها فيظن العدو أنها مؤذية كاللدبابير فلا يقترب منها .

والمفروض تبعاً لنظرية داروين أن كل هذه الصفات تعتبر في صالح الحيوان إذ تساعده على البقاء على قيد الحياة في البيئة التي يعيش فيها ، ولقد اكتسبت تلك الصفات عن طريق طفرة مفيدة ، أما الحيوانات التي لم تكتسب مثل هذه الصفات فقد تبت عليها الفناء .

الآراء الحديثة في نظريتي داروين ولامارك

لعل أهم كتاب ظهر في السنوات الاخيرة متناولا التعليق على نظريتي داروين ولامارك هو في دايى كتاب « نظرات في تطور الكائنات الحية » المؤلفة العالم الانجليزى جراهام كانون الذى كان استاذاً بجامعة مانشستر الى عهد قريب .

يقول كانون ان ما يسميه الداروينيون والمندليون (نسبة الى داروين ومندل) من ان الصدفه الحضه هي الاصل في التطور قول ساذج لا يتفق مع الملاحظه والراى السليم ، اذ ان في الكائن الحي قوة موجهه كامنه في ذات نفسه هي التي تتحكم في التطور وتقود خطاه ...

ويدافع كانون في كتابه عن العالم الفرنسى لامارك ويرد اليه اعتباره ، ذلك العالم المهضوم الحق المفترى عليه الذى قوبلت نظريته بالسخرية والتجريح ، حتى ان الفرنسيين بنى جنسه انفسهم عاملوه بسخرية واخذوا يبنوا في واقع الامر المؤسس الحقيقى لنظريات التطور . وكان لامارك قد نشر آراءه في نفس الموضوع قبل ان ينشر داروين كتابه « اصل الأنواع » بخمسين عاما !

وكان لامارك قد بلغ الخامسة والستين من عمره حين نشر آراءه لاول مرة ، ثم عاش بعد ذلك عشرين عاما دأوم في انائها على اعادة النظر في آرائه الاصلية ولكنه لم يصف اليها شيئا كثيرا ، ومضى ما كتبه لامارك الى عالم النسيان دون أن يحفل او يهتم به أحد . والعجيب حقا انه بينما قام داروين ولامارك كلاهما بتقديم آراء ثورية ادت الى ظهور الراى الحديث عن التطور ، نجد أن آراء داروين وحدها هي التي غزت الدوائر العلمية بينما أهملت آراء لامارك مما جعل كتابتها او عدم كتابتها سواء .

ويقول كانون ايضا في كتابه ان لامارك مات عام ١٨٢٩ بعد ان كف بصره واصبح في فقر وعوز ، ولكنه بوصفه عضوا في الاكاديمية الفرنسية للعلوم كان لا بد من تأييده في مجلسها ، وقام بهذا الواجب العالم كوفييه ، الا ان مريثه كانت نائية الكلمات مفعمة بالتجنى على لامارك للدرجة ان الاكاديمية لم تسمح بنشرها الا بعد وفاة كوفييه نفسه ، ولم تنشرها الا بعد اجراء تغييرات وتعديلات تجعلها في صورة مقبولة .

ويقول كانون ان آراء لامارك لو انها صادفتما تستحقه من تقدير لما نال داروين كل هذه الشهرة وذيوع الاسم ... ولما سلطت الاضواء على آراء لامارك نتيجة الاهتمام الشديد الذى احذنه ظهور كتاب « اصل الأنواع » لداروين اسيء الاقتباس منها والنقل عنها اساءة بالغة ، فلقد اخذوا ما ذكره لامارك عن « وراثة الصفات المكتسبة » على انه يمثل كل آرائه وهذا في نظر كانون غير صحيح ، فلقد قدم لامارك نظريته في صورة اربعة قوانين منفصلة من بعضها ، وليس هناك سوى واحد منها فقط ، وهو آخرها ، الذى يعبر عن الاعتقاد بوراثة آثار استخدام الاعضاء وعدم استخدامها ، مع ان هذا القانون بالذات ، كما يرى الاستاذ كانون بحق ، هو القانون الذى لا ضرورة له . اذ ان القوانين الثلاثة الاخرى التي تتضمنها نظرية لامارك تشمل ما

بمعرض له، فالتقانونان الثاني والثالث في 'نظر لامارك هما اللذان كانا يمثلان جوهر نظريته، وكلاهما لاصلة له البتة بوراة الصفات المكتسبة'.

ويقول كانون أن داروين لا بد أنه كان على علم بآراء لامارك ولكنه لم يشر إليها مطلقاً في كتابه «أصل الأنواع». ومن العجيب أن داروين اتهم لامارك بالتجاهل آراء جده ارازموس داروين، أي أنه كان يعتقد أنه لم يكن أصيلاً في تفكيره، ولكن على حد قول جراهام كاتسون في كتابه، «من كان بيته من زجاج فلا ينبغي أن يهدف الناس بالحجارة»، فإن الحقائق تدمج داروين نفسه بهذه الجريمة التي اقترفتها في حق جده وفي حق لامارك وتمثل نقطة ضعف في اخلاق وسلوك داروين لا يمكن أن تفتقر.

ويقول كانون أنه من العجيب أن داروين تقبل اللاماركية تقبلاً صريحاً عندما ناقش في الطبيعة السادسة من «أصل الأنواع» تطور الزرافة اذ يقول في كتابه أن طول رقبة الزرافة جاء نتيجة لكثرة استخدام الرقبة لاكل اوراق الشجر؟

ويؤكد كانون في كتابه وجود قوة موجبة هادية مستقرة في اعماق كل كائن حي تتحكم في ظهوره وتوجهه لا عن طريق التغيرات العشوائية كما يزعم داروين وإنما عن طريق تحولات مختارة. فازدواج الكروموسومات وعملية الانقسام المتوزي والبوزي في الخلية لا يمكن أن تكون نتيجة للصدفة العمياء.

ويزعم داروين أنه صاحب فكرة تتلزع الفئدة التي بنى عليها نظريته، ولكن الواقع أن لامارك كانت لديه فكرة محددة عن التنازع من أجل الفئدة ولقوة الانتخاب الطبيعي قبل أن يذكر داروين شيئاً عن ذلك بنحو خمسين عاماً!... فقد أشار لامارك إلى أنه نظراً للقدرة الهائلة للحيوانات الدنيا على التكاثر، فإن الطبيعة لولم تتدخل لوضع حد للزيادة الهائلة المطردة في أعدادها لأصبحت الأرض مكاناً غير صالح للسكنى، وهو يقول أنه في مثل هذه الأحوال سوف يبقى من الكائنات اقوامها، والأقوى بأوسع مدلولات الكلمة يعني الأصح، ولقد رأى لامارك أيضاً بناقب فكره أن الحيوان الذي لا يستجيب للتغيرات التي تحدث في بيئته على أفضل الوجوه وأسهلها لا يمكنه الحياة في هذه البيئة، كما قال أن الحيوان يستجيب للمؤثرات استجابة غريزية مؤكدة الصواب وخالية من الخطأ والإنسان وحده في رأيه - هو الكائن الوحيد غير الخاضع لقانون الانتخاب الطبيعي الصارم، وذلك بسبب حضارته وذكائه، وبهذا نرى أن الآراء الحقيقية التي كتبها لامارك قد شوهت تشويهاً كاملاً واطهرت في صورة تدمو للزرافة والسحرة.

ولقد ساهم في الإساءة إلى آراء لامارك مثل ذلك المثال البسيط عندما قطعت ذيول الفئران عند ولادتها جيلاً بعد جيل لرؤية ما إذا كان هذا يؤدي إلى ظهور فئران بلا ذيول، ويقول كانون تعليقاً على ذلك أننا لا نستطيع أن نتصور ما هو أذى إلى السحرة والاستهجان من ذلك البعث؛ فإن لامارك لم يقصد ذلك مطلقاً...

ويتكلم كانون من صفات الكائن الحي فيقول أنها على نوعين على الأقل، النوع الأول يشمل

تلك الصفات الوظيفية الهامة ، وهذه لاهيتها يجب ان تكون بوضع الانتخاب الطبيعي ، فاذا هبطت واحدة منها دون مستوى الكفاءة المطلوبة ازالها الانتخاب الطبيعي واكتسبها اكتساحا ، اذ انها في هذه الحالة لا تكون ملائمة لاستمرار حياة الحيوان في البيئة التي يعيش فيها ، اما النوع الثاني من الصفات فيشمل الصفات التافهة كاللون والشكل ، وهذه الصفات لا تكتسب الحيوان شيئا جديدا يساعده على البقاء في صراعه من اجل الحياة ، وهى لذلك لا تتعرض للانتخاب الطبيعي الا اذا اتفق ان اصبح لها فائدة كما هو الحال في الحشرة الورقية التي اصبحت اجنحتها في لون اوراق الشجر اذ ان ذلك يساعدها على الانفلات من الاعداء التي تطاردها والبقاء على قيد الحياة .

اما اذا اتخذنا الراى القائل بان كل صفة يجب ان يكون لها وظيفة وان قصور ادراكنا وحده هو الذى يجعلنا نمجز عن الاهتداء الى القصد والفرض منه ، وهو الراى الذى جاهر به داروين واتباعه ، فان كانوا يرى انه في هذه الحالة تنتفي الحاجة الى الاسترسال في البحث والنقاش ، ولكن داروين ناقض نفسه ، كما كان دأبه في كثير من الاحيان ، وذلك في موضع متقدم من كتاب « اصل انواع » حين تعرض لخصائص الكائنات التي اسمها « متعددة الاشكال » ، وهذه الكائنات تتخذ لنفسها اشكالا مختلفة في بيئات متشابهة ، والانتخاب الطبيعي اذا كان قد انتخب واحدا بعينه من هذه الاشكال ليشتمك من الحياة في هذه البيئة بذاتها فكيف تمكنت الاشكال الاخرى ايضا من البقاء ؟ ولقد علل داروين ذلك بقوله ان « نقاط التركيب » التي اختلفت فيها الاشكال المنوعة « لا هى بذات نفع ولا هى بذات ضرر » بالنسبة للنوع ، اى انها صفات محايدة او صفات تافهة كما يسميها كانوا في كتابه ، ولكن داروين غفل فيما يبدو من ادراكه ان تلك الصفات ما دامت على هذا النحو « محايدة او تافهة » فما كان يتأتى ان تنشأ بالانتخاب الطبيعي ... اذ انه في اثناء عملية الانتخاب الطبيعي لا تنتخب للبقاء الا الصفات ذات النفع للحيوان .

والصفات التي تناولتها بحوث مندل والتي تدرس في التجارب المنذلية لاثبات قوانين الوراثة
كانت جميعها من النوع التافهة التي لا يستفيد الكائن الحي قليلا او كثيرا عندما يربها مثل لون وملبس وطول نبات البازلاء الذي اجريت عليه التجارب ... وكذلك الامر في حشرة ذبابة الفاكهة *Drosophila* التي درسها العلماء دراسية مستفيضة في تجارب الوراثة ، فان الصفات التي ركز عليها العلماء دراساتهم في هذه الحشرة في تجارب الوراثة تعتبر من الصفات التافهة ايضا التي لا اهمية لها بالنسبة للكائن الحي .

اما الصفات الوظيفية الهامة التي تؤثر في حياة الحيوان تأثيرا هاما ، اى ان وجودها او غيابها قد يسبب موت الحيوان في اثناء الصراع من اجل الحياة او تسبب انتصاره في هذا الصراع فان المنذليين يردون على ذلك بقولهم اننا لانستطيع ان نعالج هذه الصفات الا من الناحية النظرية وحدها ، اذ انها لا تخضع للدراسة التجريبية ، وهو قول لا يرى فيه كاثون الا اعتراقا مذهلا بالضعف ، ويضرب جراهام كاثون مثالا لذلك فيقول ان الفقاريات الاولى لم يكن لها قلوب حقيقية ، وبنى كلامه هذا على اسس من التفسير القارن ، ومن ثم كان ظهور القلب لأول مرة في سلسلة تطور الفقاريات مستلزما ، وفقا لمنطق المنذليين ، ظهور جينيات (عناصر وراثية) تختص بتكوين ذلك العضو ، وان تحليلنا لهذا القول تجريبيا سوف يعنى بالضرورة انتاج

صور خالية من الجينات الضرورية أو فيها جينات منحرفة أو مشوهة بشكل ما ، أى صور لا قلب لها أو ذات قلب شاذ ، وهذا بطبيعة الحال كان قليلاً بوضع حد ونهاية للتجربة ، ولعل الأمر كذلك . ولكن هذا لن يغير من الحقيقة شيئاً ، وهى أن المتعلمين المصنفين يفترضون دون أى دليل تجريبي أن الصفات الوراثية من هذا النوع تورث فعلاً بنفس الطريقة التى تورث بها الصفات التافهة كاللون والملمس ، أى أنهم يفترضون مثلاً أن طريقة وراثة لون عين الإنسان هى نفسها طريقة تطور عين الإنسان ، ويرى كثيرون أن الأمر الأكثر احتمالاً هو أن الصفات الهامة الوظيفية قد تورث وفقاً لطراز آخر من الوراثة يسير جنباً إلى جنب مع الوراثة المندلية ، طراز لا علاقة له البتة بالجينات ، بل ولا حتى بالكروموسومات وإنما تحدده حاجات الكائن فى مجموعه ، طراز يتعلق بكيان الكائن الحي كله وليس بجزء أو عضومعين فيه ، طراز تفسره نظرية لامارك أكثر مما تفسره نظرية داروين .

ويقول كثيرون أن من الحقائق التى اتضحت منذ سنوات عديدة أن الطفرات المندلية ، أى التغيرات الوراثية المفاجئة ، تختص بتغيرات تطرأ على صفات موجودة فعلاً ولا تمت بصلة إلى ظهور صفات وظيفية جديدة ، فكل خاصية من الخصائص التى تثبت التجارب المندلية بصفة قاطعة أنها تورث وفقاً لجهاز مركب من الجينات كانت فعلاً في الحيوان موضع التجربة قبل إجرائها ولكن بصورة مختلفة ، فقد تسفر التجارب عن إنتاج عين حمراء بدلاً من عين سوداء ، ولكن ما من تجربة انتجت ذرية فيها أعضاء عاملة استحدثت فيها استحداثاً كاملاً ، ومع ذلك ، كما يقول كثيرون ، فإن ظهور الصفات الجديدة فى الكائنات هو الذى يرسم الحدود والمعالم للخطوات الرئيسية فى سلم التطور . ومن أمثلة ذلك التغير الذى طرأ على بيض الزواحف فأصبح مجسّطاً بالزلال الذى يحل محل الوسط المائى ، وما استتبع ذلك من إحاطة الزلال بقشره لئلا يحتفظ البيضة بالزلال ، وهذه التغيرات تمكن الحيوان الزاحف من التحرر من وضع البيض فى الماء كما تفعل البرمائيات كالضفدعة ، وكما تفعل الأسماك ، وهذا يتيح للزواحف مجالاً للتنقل أكثر اسعاً من مجال تنقل البرمائيات التى تحتمل عليها الظروف ضرورة بقائها بالقرب من المياه حيث تضع بيضها . ومثال آخر لتلك التفسيرات الوظيفية الهامة هو استحداث الدم (الحار) فى الطيور والثدييات بعد أن كان الدم (بارداً) فى الأسماك والبرمائيات والزواحف ، والدم الحار معناه احتفاظ الحيوان بدرجة حرارة ثابتة تجنبه التعرض للفناء فى البيئات الشديدة الحرارة والشديدة البرودة على السواء وفتح له مجالاً أوسع للحياة فى بيئات متباينة الحرارة ، بينما الدم البارد من شأنه أن يغير درجة الحرارة فى جسم الحيوان تبعاً لدرجة حرارة الوسط الذى يعيش فيه ... ويقول كثيرون أنه إنمّا اتخذت خطوة رئيسية من خطى التطور كهذه الخطوات المذكورة ، وأحياناً تأسس واستقر طراز جديد من طرز البنين الحيوانى تضمن هذا ظهور صفة جديدة ما ، وفى شجرة المملكة الحيوانية ، أى تلك الشجرة التى يبدأ أصلها عند القمامة كعالم الحيوان بجامعهم ثم تتفرع وتتفرع حتى تنتهى بالقرمصات الصغيرة التى تمثل الأفراد ، إذا ما صعدت - بمصرح - فى هذه الشجرة تبين أن كل التفرعات عند جذع أى فرع من فروع الشجرة مرتبطة بظهور صفات جديدة بينما كلما اقتربنا من أعلى الشجرة تبين أن التفرعات قد أصبحت حسنة نتيجة لتحويلات تطرأ على صفات قديمة أكثر من كونه ظهور صفات جديدة حيث تكون الفروق والاختلافات من الطراز الثالث

الذى نتوقع وجوده في التجارب المنديلية ، بينما عند الاصول السفلى تعتمد الفروق اجتماعا كليا على ظهور اعضاء أو عادات جديدة ، ومن ثم لا تكون من الطراز المنديلى بأية حال من الأحوال .

ويقول كاون ان الامر المقول هو ان يبدو طراز التطور عند اطراف الشجرة العليا ، اى عند التمييز النهائي للأشكال الحيوانية كأنواع مستقلة وهو على الأرجح من فعل دولاب منديلى ، بينما تفرغ الشجرة قد يتحول كلها هيطنا الى أسفلها نحو دولاب من التطور مخالف للدولاب المنديلى تمام المخالفة ، طراز ليس له أدنى صلة بالجينات ، اى طراز من الوراثة يفعل فعله فى الكائن الحى بأكمله لا فى أجزائه واحداً واحداً . .

ويتحدث كاون من أوجه القصور فى نظرية داروين الحديثة للتطور فيقول ان أول أوجه النقص هو اعتماد الداروينية الحديثة على المنديلية الحديثة رغم ان المنديليين انفسهم لم يتوصلوا الى انتاج اى صفة وظيفية جديدة ، اذ انهم لا يتناولون الا التغيرات التى تطرأ على صفات موجودة فعلا ، ومع ذلك فان هذا الظهور للصفات الوظيفية الجديدة هو الذى يحدد الخطوات الرئيسية فى شجرة التطور ، ثم ان داروين وجميع من ساروا على نهجه فى قبول مبدأ الانتخاب الطبيعي تتضمن نظريتهم ان جميع الصفات ينبى ان تكون كصفات الملامحة ، اى انها يجب ان تكون ذات قيمة خاصة بالنسبة للفرد لى تصبح صالحة لان تنتخبها الطبيعة للبقاء ، ثم هناك ذلك التأثير العشوائى الذى يصر عليه داروين ، فاذا كانت الكائنات تتفاير على تلك الصورة العشوائية التى يزعمونها فكيف يتسنى للكائن الحى ان يتطور تطورا متناسقا بين جميع أجزاء جسمه ؟ وهل يمكن اعتبار التطور نتيجة للمصادفة العمياء التى لا تعرف لنفسها وجهة معينة ؟ وانه لا يمسرى الا الى تراكم مدد لا يحصى من الحوادث العرضية الموفقة ؟ فصفت الكائن الحى لا يمكن اعتبارها ، كما فعل داروين ، وحدات مستقلة من بعضها البعض ، فليست الصفات هى التى تطورت ، وانما هو الكائن الحى بأكمله .

ويعود كاون للدفاع من نظرية لامارك التى تقول فى بعض أجزائها ان الصفات المكتسبة تورث قائلا : ان المنديليين يسلّمون بان الخلايا التناسلية تؤثر فى الجسم ، اما كيفية ذلك التأثير ووسيلته فهذا ما لا يعرفه أحد ، فاذا كن من المستطاع احدث ذلك التأثير فى أحد الاتجاهين فلماذا لا يجوز احدثاله فى الاتجاه المضاد ؟

اذن لم يعد هناك غموض او سر فى افتراضنا ان الجسم يؤثر فى الخلايا التناسلية ، وهو أساس نظرية لامارك ، أكثر من افتراضنا ان الخلايا التناسلية تتحكم فى نمو الجسم ، وهو أساس المنديلية . اننا جميعا متفقون على قبول الافتراض الثانى فلم لا تلخص بالرائى الاول ايضا ؟

فالأعضاء التناسلية ليست يعزل عن الجسم ، والدم الذى يلبس فى الجسم يصل الىها هي ايضا ، ولذا فان كاون ، وهو فى رأيي على حق فى هذا ، يرى ان المناسل ليست أكثر انعزالا عن الجسم من أحدى العضلات مثلا ، وليس هناك ما يمنع من تأثرها بالجسم كله ، فكما ان المجموعة العضلية أو التنظيم العصبى أو الجهاز المنى ينمو كل منها فى اثناء حياة الفرد وفقا .

لسبله الوظيفية الخاصة به ، فكذلك لا يرى كاتون أى مانع من ان الاعضاء التناسلية تنمو هى ايضا وفقا لسبلها الوظيفية الخاصة بها ، أى ان يكون لدى الخلايا التناسلية امكانيات النمو فى صور اصلح وكأى تكون أكثر تكييفا لبيئاتها المتغيرة . ان الجهاز العضلى يقسوى بالمران والاستخدام فلم لا يكون الحال كذلك مع أعضاء التناسل ؟ فالأعضاء التناسلية ليست مجرد مخازن للغذاء تضم مجموعة من الكروموسومات تنظم فيها الجينات (عناصر الوراثة) التى تتحكم فى استخدام ذلك الغذاء لإنتاج فرد جديد اذ أن ثمة شيئاً آخر عدا الكروموسومات ، فهناك البروتوبلازم النوعية التى ليست الكروموسومات الا مجرد جزء منها ، فالبيضة والحيوان المنوى لآى نوع من أنواع الضفادع مثلاً يحويان كلاهما وقبل كل شيء البروتوبلازم الخاصة بذلك النوع بالذات دون أى نوع آخر سواء .

ويقول كاتون ان لامارك افترض وجود قوة تسبب وجود عضو جديد فى الحيوان عند الحاجة ، اذ ان الكائن نفسه من طريق علاقته ببيئته هو الذى يتطلب ظهور أعضاء جديدة أو عادات جديدة ، وهذه المستحبات لا تظهر بمحض المصادفة كما حاول داروين أن يثبتنا الى الاعتقاد فيها ، اذ ان الدافع يأتى من داخل الكائن الحى ، انه كما وصفه صمويل بلتر « الإبداع المسمى ابداع الكائنات لم نرى فى داخلها وأصبح جزءاً من صميم كيانها » ، اذن فان لامارك كان على حق عندما افترض وجود قوة تسبب وتجنو وعضو جديد فى الحيوان ...

... فتطور الحيوان اذن عملية متناسقة واعية تسير نحو هدف معين وليست مجموعة من الصدأ المشواة كما ادعى داروين .

فالطيور مثلاً قد نشأت من الزواحف باكتساب القدرة على الطيران ، وبطيبة الحال عندما يطير أى شيء يصبح تخفيف وزنه أمراً هاماً له المنزل الأولى ، وهذا هو شأن الطيور التى خف وزنها بأسلوب عبقري بارع فقد امتدت من ريشها أكياس هوائية كبيرة داخل عظامها لتجعلها أخف وزناً ، وهكذا يكون الطائر قد صمم على أساس ان يكون جسمه أخف وزناً نسبياً دون أن يقلل ذلك من قوة هيكله ، وذلك بملء عظامه الطوال بالهواء .



نظرية التطور والإيمان بوجود الخالق

والآن وقد استعرضت خلاصة لنظرية التطور العضوى للكائنات وملاحظات جبراهام كاتون عليها يمكننى ان استخلص من كل ذلك شيئاً قد يكون غالباً من ذهن جميع العلماء الذين عرضوا نظرية التطور والذين تناولوها بالدراسة والتحقيق ... فالخطأ الرئيسى الذى وقع فيه جميع هؤلاء العلماء فى نظري هو انهم تجاهلوا وجود خالق مبدع جبار هو الذى خلق هذا الكون وأبدعه بقدرته الهية مذهلة تعجز عن ادراك كثرة عقولنا البشرية مهما كان مبلغ ذكائنا وفنرتنا على التفكير ...

فقد تكون الحيوانات انحدرت من حيوانات سبقتها وتطورت وارتقت ، ولكن ما هي القوة التي تقف وراء كل ذلك وتحركه في دقة مذهلة وقدرة جبارة نحو هدف معين فيه ارتقاء وكمال؟ انه بلا شك خالق هذا الكون الذي تمجر عقولنا عن ادراك مبلغ قدرته وعظمته بهما تخيلناها ... فتطور الكائنات لا ينسر بمثل هذه الافتراضات وهذه التكهّنات ولا يمكن بأى حال من الاحوال ان يكون نتيجة صدف عشواء تتخبط في الظلام... ولقد اقترب العلماء الآن كثيراً من التسليم بوجود خالق للكون سواء شعروا بذلك او لم يشعروا ... فالقول الذي يصر عليه جراهام كاتون بان في كل كائن حي قوة تدفعه للسير والتطور نحو هدف معين يعنى بلا جدال وجود قوة الهية وراء هذه العملية ، فلو تأملنا مخلوقات الله من ادناها الى ارقاها ، وهو الانسسان ، وتعمقنا في التأمل في هذا الخلق التفنن الدقيق المتوافق لما وسعنا الا ان نسجد لخالق الارض والسماوات ومبدعها ...

فتشابه الحيوانات في الاطار الاساسي لتكوينها هو في نظري يمل على وجود اسلوب واحد للخلق يدمجه خالق واحد احد ، فعين القطة مثلاً لا تختلف في تكوينها عن عين البقرة او الأرنب أو الانسان ... حتى ان دراسة عين البقرة في معامل كليات العلوم فتنى من دراسة عين الانسان ، وكذلك الجهاز الهضمي والجهاز العصبي والغدد الصماء وغيرها من الأعضاء في شتى انواع الحيوان ... تدل على وجود اسلوب واحد للخلق كما ذكر الدكتور احمد زكي في احدى مقالاته في مجلة « العربي » ... تماماً كما يقرأ الانسان بعض صفحات من كتاب أحد مشاهير الكتاب فيستدل عليه من اسلوبه ، أو كما نرى لوحة فنية ذات سمات معينة فنعرف انها من رسم فنان معين .

ولا يمكن ان تصور بأى حال من الأحوال ان جهازاً دقيقاً معقداً اشد التعقيد متناسلاً كالمخ قد تكون من تلقاء نفسه نتيجة للصدف العشواء ...

ولو نظرنا الى طرق التنفس مثلاً في الحيوانات المختلفة على اختلاف درجاتها ابتداءً من الأميبا ذلك الحيوان البسيط الصغير الحجم المكون من خلية واحدة الى أن نصل الى الانسان ارقى الحيوانات ، لوجدنا أن عمليات التنفس هذه تتم بطرق وبأجهزة مختلفة ولكنها جميعاً تنتهى الى نفس النتيجة وهى أكسدة المواد الغذائية وانطلاق الطاقة التي يستخدمها الحيوان في أوجه نشاطه المختلفة .

وعندما نقول ان الطيور لكى يخف وزنها كومتقى عظامها أكياساً هوائية فهو قول يدعو الى الضحك .. اذ ان الطائر ليست لديه القدرة على تغيير تركيبه . فالواقع الذى ينبئ ان يسلم به العلماء هو ان هناك قوة خارج نطاق الطائر هى التى تحدث فيه هذا التغيير نحو هدف معين ... ولا يمكن ان يقوم باحداث هذا التغير الواعى سوى القدرة الالهية ... وما نسميه بالفرائر مشل تلك التى تجعل النحل يصنع شمعاً ذا شكل معين او التى تمكنه من الاستدلال على الانجذاب نحو المواد السكرية ما هو سوى نغمة من القدرة الالهية التى تجعل هذه الكائنات البسيطة تهتدى الى ما ينبئ ان تهتدى اليه لتظل على قيد الحياة جيلاً بعد جيل ...

ولو نظرنا الى عملية الانقسام الميوزى الذى يحدث عند تكوين الاشراج (الخلايا التناسلية) حيث يختزل عدد الكروموسومات الى النصف ليعود كما كان عند اندماج الخلية التناسلية الذكرية (الحيوان المنوى) مع الخلية التناسلية الانثوية (البويضة) لتكوين الخلية المنقحة أو الزيجوت لاعتقدنا أنها نتيجة قدرة الهية واعية مدبرة اذ لا يعقل أن مثل هذا التخطيط الدقيق يحدث من لقاء نفسه أو نتيجة للصدفة . . .

ولو عددت الأمثلة التي تؤكد وجود الخالق من طريق الدراسات العلمية للآلات مئات الصفحات، فلقد توصلت الى الايمان العميق بوجود الخالق من طريق الدراسة لا من طريق الوراثة .

وفي اعتقادى ان العلماء قد اجتازوا عمراً يمكننا أن نسميه عصر « الفرور العلمى » وهم سائرون الآن نحو الاعتقاد بوجود خالق لهذا الكون ومبدعه .



الراجع

- GENERAL ZOOLOGY, by T. I. STORER and R. L. USINGER. (١)
- ZOOLOGY, by E. L. COCKRUM and W. J. McCAULEY. (٢)
- THE ORIGIN OF SPECIES BY MEANS OF NATURAL SELECTION,
OR THE PRESERVATION OF FAVOURED RACES IN THE STRUGGLE FOR LIFE,
by CHARLES DARWIN. (٣)
- DARWIN, by J. HUXLEY. (٤)
- LIVING BIOGRAPHIES OF GREAT SCIENTISTS, by H. THOMAS &
L. THOMS (٥)
- GUIDE TO MODERN THOUGHT, by C. E. M. JOAD. (٦)
- (٧) « نظريات في تطور الكائنات الحية » تأليف ج. ر. ه. كاتون ، ترجمة دكتور عبد الحافظ حلمي محمد ومراجعة الدكتور كامل منصور .
- (٨) « حيالاب الأرض والسماء » تأليف الدكتور محمد جمال الدين اللندى .
- (٩) « قصة السماء والأرض » تأليف الدكتور محمد جمال الدين اللندى والدكتور محمد يوسف حسن .
- (١٠) « قصة الحياة ونشأتها على الأرض » تأليف الدكتور أنور عبد العظيم .
- (١١) « قصة كوكب » تأليف الدكتور محمد يوسف حسن .
- (١٢) « نظرية على الكون » تأليف الدكتور امام إبراهيم احمد .



التطورية الاجتماعية

(١)

قليل من الأفكار والمفاهيم التي ظهرت في العصر الحديث اتيح لها أن تتخطى نطاق التخصص الضيق الذي تنتمي اليه وتؤثر في مختلف مجالات الفكر الانساني وتوجه هذه المجالات المختلفة وجهة معينة بالذات بحيث تصبح هي الطابع المميز لكل التفكير العلمي والفلسفي والأدبي والاجتماعي على السواء خلال فترة زمنية معينة . ومن هذه الأفكار والمفاهيم الحديثة فكرة التطور التي سيطرت على مختلف مجالات الفكر ومختلف التخصصات في القرن التاسع عشر وبالذات في النصف الثاني من ذلك القرن وأوائل القرن العشرين ، وإن كانت جذور الفكرة ذاتها موهلة في القدم وترجع الى أبعد من القرن التاسع عشر بكثير . والواقع أنه يمكن القول ان فكرة التطور اثرت في طرق واساليب الفكر بأكثر مما اثرت فيه إياها نظرية أخرى خلال التاريخ الحديث للفكر الانساني ، فقد غيرت أنماط التفكير السائدة حينذاك تغييراً جذرياً وهلمت كثيراً من الأفكار والمعتقدات والفلسفات السابقة وأقامت أفكاراً ومعتقدات وفلسفات أخرى جديدة تماماً ، بل إنها أصبحت أسلوباً ومنهجاً يتبع ليس فقط في فهم الحياة والكون بل وإيضاً في فهم الانسان والمجتمع عن طريق الاستماتة بما يعرف باسم « المائثلة البيولوجية » ومحاولة تصور المجتمع بالذات ككائن عضوي حتى ومقارنة ما يحدث فيه من تغيرات وتطورات بما يحدث في الكائنات العضوية

الأخرى . . ولقد تغلغت الفكرة الى كل مجالات العلوم التي أصبحت بمثابة ميادين لاختبار مدى صدق تلك النظرية ، وتمثل ذلك بوجه خاص في الكتابات الإنثروبولوجية والسوسولوجية (الاجتماعية) والتاريخية والاقتصادية وفي النظرية السياسية (١) . وقد تختلف الآراء حول مدى ما حققته النظرية التطورية (أو الداروينية كما تعرف أحياناً) في مجالات العلوم الاجتماعية والإنسانية وفي تقدير الدور الذي لعبته في تقدم هذه العلوم ، بل وقد تختلف الآراء أيضاً حول أهميتها في الحياة العامة ذاتها . فبينما نجد عالماً من أكبر علماء الاجتماع في أمريكا وهو **ويليام جريهام سمثر William Graham Sumner** ينظر الى الداروينية نظرة متشائمة لا تخلو من استخفاف - رغم أن كتاباته لها طابع تطوري واضح - يوصل به الأمر الى حد القول بأن كل ما أسهمت به النظرية الداروينية هو أنها تساعد الناس على تحمل الصعوبات والمشاق والمتاعب التي تواجههم في معركة الحياة ، نجد عالماً آخر من أكبر علماء الاجتماع في بريطانيا ، وهو **هربرت سبنسر Herbert Spencer** يذهب الى عكس ذلك تماماً ويرى بأنه مهما كانت أعباء الحياة ومتاعبها كثيرة وثقيلة على الغالبية العظمى من الناس فإن التطور يعنى التقدم ، وعلى ذلك فإن النظرية تعطى الإنسان كثيراً من الأمل في الحياة وفي المستقبل وتبشر بذلك التقدم الذي لا يعرف أية حدود ولا يخضع لأى قيود . وعلى أية حال ، فهما تختلف الآراء في أهمية تلك النظرية وقيمة الفكرة التي تكمن وراءها ، فالذي لا شك فيه هو أنها أحدثت ثورة هائلة في التفكير الإنساني كله وأطلقت في أن تؤسس حركة من أهم الحركات الفكرية في العصر الحديث ونعني بها التطورية الاجتماعية **Social Evolutionism** وفرعها الأكثر تخصصاً وهو الداروينية الاجتماعية **Social Darwinism** .

ومن الغريب حقاً أنه على الرغم من أن هذه الحركة الفكرية تحمل اسم **داروين** الذي يرتبط اسمه أكثر من غيره بنظرية التطور فإن داروين نفسه لم يكن « داروينياً اجتماعياً » إن أمكن استخدام مثل هذا الاصطلاح هنا . فقد يكون داروين تتبع تطور الكائنات الحية وحاول الوصول الى « أصل الأنواع » في كتابه الشهير الذي يحمل هذا الاسم ولكنه لم يكن يهتم - في المحل الأول وبطريق مباشر - بدراسة تطور المجتمع ذاته ولذا فإن كتاب « أصل الأنواع » **The Original Species** كان دراسة في التطور العضوي عن طريق الانتخاب الطبيعي **Natural Selection** . ومع أنه حاول في كتابه الثاني من سلالة الإنسان أو نسبة **The Descent of Man** أن يطبق مبدأ الانتخاب الطبيعي ومبدأ الانتخاب الجنسي **Sexual selection** على التطور البيولوجي والاجتماعي للإنسان ، فإن هذا الكتاب لا يحتل نفس المكانة التي يحتلها « أصل الأنواع » الذي يعطى بقيمة علمية عالية ، بحيث أن مبدأ الانتخاب الطبيعي يحتل - في رأى بعض العلماء على الأقل - نفس المستوى الذي تحتله قوانين نيوتن ، وأنه يعتبر بذلك من أهم وأعظم المبادئ التي يمكن في ضوئها فهم وتفسير عالم الكائنات الحية (٢) . ومع أن داروين كان يترك أهمية قوى الإنسان وملكانه العقلية والاجتماعية بالنسبة لتطوره وارتقاؤه فإنه كان يرى في الوقت نفسه أن من الخطأ أن نغفل أو نتجاهل أو حتى نقلل من أهمية بنائيه الجسمي في تحقيق ذلك التطور والارتقاء ؛ بل

(١) Hofstadter, R. ; **Social Darwinism in American Thought**, Boston, Beacon Press, 1966, pp. 3-4.

(٢) Kardiner, A and Preble, E ; **They Studied Man**, Mentor Books, N.Y. 1963, pp. 20-21.

انه يعزو كثيرا مما اصابه الانسان من نجاح خلال تاريخ تطوره الفيزيالى الى بعض الخصائص الجسمية التي يتفرد بها الانسان من غيره من الكائنات ، بما في ذلك القدرة العليا ، مثل حرية استخدام الأذرع والأيدي ، التي ساعد عليها ما يتميز به الانسان من القدرة على الوقوف منتصب القائمة على ساقين اثنتين . فقد اتاحت له هذه القدرة التفوق على غيره من الكائنات في امور الدفاع والهجوم واستخدام الأشياء بسهولة ويسر . وقد كان داروين يؤمن أن كثيرا من هذه الخصائص الجسمية المميزة للانسان تم له اكتشافها عن طريق الانتخاب الطبيعي بطريق مباشر أو غير مباشر ، ولكنه كان في الوقت ذاته يرد بعض التعديلات الى التأثيرات الموروثة لاستخدام - أو عدم استخدام - بعض أجزاء الجسم (كما هو الحال في نظرية لامارك) ، والبعض الآخر الى تأثير الظروف البيئية المتغيرة (وهو في ذلك يتفق مع نظرية بوفون Buffon التطورية) . فكل هذه الامور تتضافر معا بحيث يصعب رد تطور أى مظهر واحد الى عامل واحد فقط من تلك العوامل الثلاثة : الانتخاب أو الوراثة أو تأثير البيئة .

والمعروف أن داروين كان يعتقد بأن أى اختلاف في المجالات والقدرات الذهنية والانفعالية بل والجمالية بين الانسان والكائنات الحية الأخرى هو اختلاف في الدرجة وليس اختلافاً في النوع . فكل الحيوانات العليا أو الراقية تعكس بعض الملامح التي ترتبط بالانسان ارتباطاً وثيقاً مثل التفكير والحب والقدرة على التقليد أو المحاكاة والتجريد واللغة وحب الاستطلاع والاستكشاف وما الى ذلك . ولكن الفارق الرئيسى في نظره بين الانسان وتلك الحيوانات العليا هو أن الثدييات والعمليات العقلية والذهنية تتم عند الانسان أسرع منها عند الحيوانات الراقية الأخرى . بل أن داروين يذهب في ذلك الى حد القول بأن تلك الحيوانات تشترك مع الانسان - بشكل ما - في تقدير الجمال وأن كان معنى الجمال عندها مقصوراً على جذب الجنس الآخر . بل الأكثر من ذلك أن الحيوانات الراقية تشترك مع الانسان حتى في « الدين » إذا كان مفهوم الدين يشمل الوسائط الروحية ، فالحيوانات تتصرف أحيانا بطريقة غير مألوفة وغير مفهومة لأسباب غير واضحة مما قد يوحي بوجود وسائط حية غير مرئية تدفعها الى ذلك شأنها في ذلك شأن الجماعات « البدائية » التي تؤمن بوجود حياة وروح في الأشياء التي تعتبرها نحن غير حية ، وهي النظرية المشهورة التي ناقشها تاييلور Tylor فيما بعد وأطلق عليها اسم الانيميزم Animism أو المذهب الحيوى (٣) . وأخيراً فإن هذه الحيوانات العليا أو الراقية لا تفتقر تماماً الى ما يسميه داروين بالحاسة الأخلاقية التي تعتبر من أهم خصائص الانسان ومميزاته . فالحاسة الأخلاقية تنشأ أصلاً من « الفرائض الاجتماعية Social Instincts » وهي توجد لدى كثير من تلك الحيوانات التي تستعين بها في ادراك الخطر وتحذير أفراد الجماعة منه كما تستعين بها في الدفاع عن الجماعة كلها (٤) . وعلى الرغم من أن داروين يعرض في بقية أجزاء كتاب « سلالة الانسان » لبعض النواحي الاجتماعية والمظاهر السلوكية في المجتمع الانساني لى يبين تطور هذه المظاهر أثناء انتقال الانسان من مرحلة « شبه الانسان » الى مرحلة الرجل « البدائي » أو « الهمجى » المعاصر ، فإن معالجته لهذه الامور تأتي بالضرورة سريعة كما تفتقر الى العمق والأصالة ، ولكنه يعترف بأن الدور الذى يلعبه الانتخاب الطبيعي في تطور المجتمع التحضر الحديث وتقدمه دور معتد الى أبعد حدود التعقيد ، كما أنه يعترف بأن التقدم في المجتمع الانساني ليس قاعدة غير قابلة للاستثناء أو

(٣) انظر في ذلك كتابنا من « تاييلور » نواحي الفكر القريب ، دار المعارف بالقاهرة ١٩٥٨ .

التغير . فبعض المجتمعات تنشأ وترتفع وتصل إلى مرحلة عالية جداً من الحضارة والمدنية والكبر والانتشار بينما يظل البعض الآخر في حالة الركود والتأخر والهمجية ويعجز عن أن يحقق أى تقدم ملموس ، بينما البعض الثالث يتدهور من مرحلة متقدمة نسبياً إلى مرحلة أكثر تأخراً وتخلط وفي كثير من الأحيان يزول ويختفى تماماً . . . ورغم ما قد يبدو في هذه الأقوال من سرعة وضحولة ، فالواقع أن النظريات التطورية المختلفة لم تخرج في آخر الأمر عن هذه الأحكام والأفكار السريعة ، وإن كان أصحابها تعمقوا فيها نظراً لتوفر المعلومات التي كانت تحت أيديهم ونظراً لتخصصهم وانشغالهم في المحلل الأول بدراسة الإنسان والمجتمع .

والتفكير التطوري في عمومه أقدم - كما ذكرنا - من داروين وكتابه عن « أصل الأنواع » ؛ كما أن « التطور » يؤخذ بمعان كثيرة مختلفة . والمعروف أن بدور التفكير التطوري ظهرت عند بعض الفلاسفة اليونانيين الأوائل كما أن فكرة التطور بمعنى التقدم والارتقاء من مرحلة دنيا ومستوى متخلف إلى مرحلة الحضارة الحديثة ظهرت في كتابات عدد كبير من علماء الأنثروبولوجيا والثقافة والاجتماع قبل أن تظهر نظرية داروين بقرن كامل على الأقل ، أى منذ أواسط القرن الثامن عشر ، في الوقت الذي ظهرت فيه الطبعة الأولى من كتاب « أصل الأنواع » عام ١٨٥٩ . والطريف في الأمر أن فكرة التطور كانت في ذلك الحين أكثر استخداماً وتطبيقاً على الإنسان الاجتماعي منها على الحيوانات والنباتات ، وهوما فعله داروين ، وهذا يصدق بوجه خاص على كتابات الفلاسفة الاجتماعيين منذ أيام الفيلسوف الاجتماعي الرياضي الفرنسي **كوندورسييه** Condorcet (١٧٤٣ - ١٧٩٤) (*) الذي حاول في كتابه الشهير من تقدم الروح الإنسانية الذي كتبه عام ١٧٩٥ أن يتتبع نمو وتطور الجنس البشري المستعمرين خلال الزمن (١) ولكن حتى قبل كوندورسييه كان بعض الكتاب الآخرين يتناولون هذه الأمور ذاتها بالدراسة . وبينما كان **دي مويرتوي** Pierre Louis de Maupertuis مثلاً يعبر في الخمسينيات من القرن الثامن عشر عن آرائه التطورية في البيولوجيا ، كان الفيلسوف الفرنسي **جان جاك روسو** Jean-Jacques Rousseau يكتب كتابه الشهير « مقال من أصل وأسس اللامساواة بين البشر » الذي تتبع فيه تطور الإنسان من الحالة الوحشية إلى مرحلة الحضارة الحديثة . وليس من شك في أن روسو توصل إلى تلك الفكرة من كتابات الرحالة ووصفهم بالذات لبعض القردة العليا وللقبائل البدائية ، بالإضافة إلى ما تميز به هو نفسه من خيال خصب جعله يتصور الإنسان وقد حرم من كل الخصائص التي تميزه عن غيره من الحيوانات بما في ذلك اللغة ، وأدرك أنه بدون هذه الخصائص وبعيداً عن المجتمع الإنساني فلن يكون الإنسان شيئاً أكثر من مجرد حيوان يعتمد في معاشه وحياته على استخدام المخ ، وبذلك فإن الملكية المميزه للإنسان هي في الحقيقة العمل للوصول

Kardiner and Preble, op. cit., pp. 22-25.

(٤)

Kroeber, A. L. ; « Evolution, History and Culture » in Sol Tax (ed) ; Evolution after Darwin, Vol. II, The Evolution of Man, Chicago U.P. 1960, P.5.

(٥)

(٦) يلاحظ كوندورسييه بين تسع مراحل متعاقبة انتهت بعبادة الثورة الفرنسية التي تمثل العهد العاشر . وكان كوندورسييه يرى أن هذه المراحل المتعاقبة تؤدي في آخر الأمر إلى تقدم وكمال الإنسانية ونهاية الفرصة للمساواة العقلية بين الناس ، وإن أساس كل تقدم هو التعليم العام ولذا كان ينادي بضرورة تولي الدولة تعليم الأطفال والشباب والمواطنين على السواء وهي دعوة تقدمية ولورية إلى حد كبير إذا ما قيست بالعصر الذي هورت فيه .

الى الكمال . وهذه عملية لانتهاى ، لان العقل الانسانى يستطيع أن يطور نفسه وينمو بغير حدود الى ما لا نهاية ، كما أن هذا التطور العقلى خلق رغبات وحاجات جديدة وهكذا (٧) .

ويبدو أن تعاليم كوندورسييه بالذات تركت أثراً كبيراً فى تفكير كثير من العلماء الذين جاءوا بعده فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، والذين يعتبرون من رواد الفكر التطورى قبل مجيء داروين . ويكفى أن نذكر هنا أن عالم الانثروبولوجيا الالماني **جوستاف كلم** (Gustav Klemm ١٨٠٢ - ١٨٦٧) الذى يعتبر من أهم العلماء التطوريين فى الدراسات الثقافية كتب كتابه الهام عن « تاريخ الثقافة » عام ١٨٤٣ ، أى قبل أن يظهر كتاب داروين بـ ستة عشر عاماً ، وقد تأثر فيه بكتابات كوندورسييه ، وبخاصة برأيه فى تطور الحياة من البداءة الاولى الى الاشتغال بترية الحيوان والزراعة ثم اختراع الحروف الهجائية حتى وصل المجتمع الانسانى أخيراً الى عصر التنوير الذى ساد القرن الثامن عشر . ويظهر فى نظرية **كلم** التطورية ميدان هاما من إمكان عملية التطور : الاول هو ما يسميه بمبدئانية السلالات البشرية ، وبمقتضاه ينقسم الجنس البشرى الى فئتين من الشعوب ، شعوب سلبية ليس لها القدرة على الاختراع والايتكار والخلق ولذا فهى تعيش على النقل والمحاكاة من غيرها (ويدخل فى ذلك الزوج والمنسول والفنلنديون والمصريون ومن اليهم وكذلك الطبقات الدنيا من المجتمع الادبى) ، وشعوب ايجابية نشيطة ومن أهمها بطبيعة الحال العنصر الجرمانى . ولكن الانسانية فى عمومها تميل الى الانتقال من مرحلة « الانسانية السلبية » الى مرحلة « الانسانية ايجابية » الفعالة النشيطة ، وذلك من طريق أزور بعدد من الحالات او الفترات يحددها « كلم » بأنها ثلاثة ، وهذه تؤلف المبدأ الثانى الذى يحكم عملية التطور عنده . فالشعوب على اختلافها لا بد أن تمر فى تطورها الطويل بمرحلة او حالة « الوحشية الهمجية Wildheit » التى يحيا فيها المجتمع الانسانى حياة التجول بكل ما يلبسها من عدم امتلاك للأقطان او الأرض وعدم الاعتراف بالسلطة ، ثم الانتقال الدائم من مكان الى آخر لممارسة صيد السمك او قنص الحيوان اللذين يعتبران الشكلية الرئيسية لأساليب العيش والقوت . ثم تالى مرحلة الاستئناس Zähmheit التى اضطر الانسان فيها الى الاستقرار بعض الشيء وممارسة الرعى ثم الزراعة . ومع الاستقرار جاء الخضوع للسلطة الدينية ، بمعنى أن الرئيس كانت له سلطات دينية الى جانب سلطاته الزمنية او السياسية ، كما جاء مع هذه المرحلة أيضاً ظهور الكتابة . وأخيراً تالى مرحلة الحرية والانطلاق وبخاصة من سلطة رجال الدين ، وفيها ينطلق الفكر البشرى من كل القيود التى كانت تكبله ويتاح له بذلك أن يفرز كل ميادين العلم والمعرفة . وتتمثل هذه المرحلة بأجل صورها عند الشعوب ذات الحضارات العريقة كاليونان والرومان فى الماضى والجرمان فى المصور الحديثة (٨) .

والذى يهمنا هنا هو أنه قبل داروين كان العلماء يتصورون تطور الانسان عملية مستمرة خلال كل وجود الجنس البشرى ، كما ان الاعتقاد العام فى تطور الجنس البشرى كان اسبق على

(٧) Greene, John C. ; Darwin and the Modern World View ; Mentor Books, N.Y. 1963, p. 81 ; Mi cheil, C.D. ; A Dictionary of Sociology ; Routledge & Kegan Paul, London, 1968, p.38.

(٨) انظر فى ذلك مقالنا من « المجتمع القديم عند لويس مورجان » مجلة التراث الانسانية صفحة ٣٦ ، انظر

ايضا :

Lowie, R. ; History of Ethnological Theory, Harcap, N.Y. 1937, pp. 12—14.

الاعتقاد في تطور الحياة . ومع انه من الصعب اعتبار هؤلاء الكتاب « علماء اجتماعيين Social Scientists » بالمعنى الدقيق للكلمة فإنهم لم يكونوا بكل تأكيد « علماء طبيعيين Natural Scientists » على ما يقول الأستاذ كروبر (Kroeber) (٩) .

ومن المحتمل أن تكون فكرة التطور قد ظهرت في أوروبا الحديثة في الأصل كنتيجة مباشرة لعصر الاستكشافات التي بدأت في القرن الخامس عشر ، ثم ارتبطت بعد ذلك بالصراع الذي نشب في القرن السابع عشر بين « القدامى » و « المحدثين » نتيجة للغيان السياسي والنهضة الثقافية في فرنسا أيام لويس الرابع عشر وانتشارهما إلى بقية أنحاء أوروبا حيث أخذ ميزان الصراع يميل إلى جانب المحدثين حتى تبلور ذلك أخيراً في القرن الثامن عشر فيما يعرف باسم « التنوير » أو « الاستنارة Enlightenment » . بل إن هذا التفكير التطوري وجد تعبيراً دقيقاً وقوياً في كتابات لو جيسست كومت Auguste Comte ونظريته عن الحالات الثلاث التي افترض أن الإنسانية مرت بها وهي الحالة اللاهوتية ثم الحالة الليتافيزيقية وأخيراً الحالة الوضعية التي سيطر عليها التفكير العلمي الدقيق ، وكذلك في كتابات هربرت سبنسر التي ظهرت قبل داروين والتي جعلت منه أهم ممثلي ما يعرف باسم عصر ما قبل الداروينية Pre-Darwinism رغم نزعه التطورية الواضحة .

وكل هذا معناه انه من الصعب أن نرد كل ذلك الاهتمام البالغ الذي سيطر على القرن التاسع عشر بالبحث من « الأصول » إلى ظهور كتاب « أصل الأنواع » . فلقد كانت هناك عوامل أخرى كثيرة يصعب إغفالها ؛ وهي عوامل تتصل بالجو الفكري العام وبالواقع الذي كانت أوروبا تعيش فيه في ذلك الحين وكلها تحفز على البحث من « أصول » الأشياء . ففي القرن التاسع عشر ازداد الاتصال بالشعوب « البدائية » نتيجة لتوسع حركة الكشف الجغرافي والاستعمار وتكوين الإمبراطوريات ، وأدى ذلك إلى اهتمام العلماء بمقد المقارنات بين هذه الشعوب والمجتمع الأوروبي المتقدم بأنماط سلوكه ونظمه الاجتماعية المعقدة . كذلك شاهد القرن التاسع عشر حركة التغيير الجذري من حياة الزراعة إلى التصنيع وما طرأ على المجتمع الأوروبي من تحولات عميقة في كل النظم والعلاقات . يضاف إلى ذلك كثرة الاكتشافات الأركيولوجية التي تمت في ذلك الوقت وتقدم البحوث المتعلقة بمصوّر ما قبل التاريخ وأشكال الحياة القديمة وتطوراتها كما تكشف عنها الحفريات . وقد أدت هذه العوامل المختلفة إلى زيادة الاهتمام بالبحث من المراحل التي سمرت بها الثقافة الإنسانية - بالمعنى الأنثروبولوجي لكلمة « ثقافة » والتي يقصد بها العادات والتقاليد والفنون والصناعات والقدرات المختلفة التي يتكسبها الإنسان من حيث هو عضو في مجتمع معين . ومع التسليم بأهمية هذه العوامل والدور الذي لعبته في توجيه الاهتمام إلى البحث عن الأصول الأولى للأشياء والمراحل التي مرت بها فإنه يمكن القول أن أكبر الفضل في انتشار فكرة التطور في القرن التاسع عشر وسيطرتها على معظم مجالات التفكير الإنساني يرجع إلى علماء البيولوجيا التطوريين الذين ذهبوا إلى أن التكاثرات المفضية المعقدة تطورت من صور وأشكال بسيطة للغاية ، وأن عملية التطور ذاتها كانت تتم ببطء شديد . واستغرقت مئات الآلاف من السنين . وحين انتقلت هذه الفكرة إلى ميدان الثقافة وميدان العلوم الإنسانية كان الشغل الشاغل للعلماء في هذه المجالات هو تتبع تلك المراحل التي مرت بها الثقافة والنظم والمجتمعات الإنسانية وما طرأ عليها أثناء ذلك من تعقيد وتفاير بعد البساطة والتجانس البدائيين (١٠) .

ولكن هذا كله لا ينفي مع ذلك تأثير كتب داروين ولا يقلل من أهميتها ومن أهمية الدور الذي قامت به في توجيه التفكير الإنساني في مختلف ميادين البحث وجهة تطورية تمثلت بشكل جلي واضح في ظهور كثير من الكتب عن «أصل» الحضارة أو «أصل» اللغة أو «أصل» القانون وما إلى ذلك ، مثلما كتب داروين كتابه الهام عن «أصل الأنواع» .

(٢)

ويختلف العلماء التطوريون في كثير من النواحي وبخاصة فيما يتعلق بتفاصيل العملية التطورية وعدد المراحل التي مر بها المجتمع والثقافة منذ البداية حتى الآن ، ولكنهم يتفقون في الأغلب في أن الصفة الغالبة على سير الحضارة هي التقدم ، وأن التدهور ليس إلا حالة استثنائية عارضة ومؤقتة ، وأن الحياة تسير بالضرورة نحو تحقيق مزيد من التقدم والرفق . فالنظم الاجتماعية والمجتمعات الإنسانية ذاتها تقدمت ، أو هي تتقدم بالضرورة ، من حالة التأخر والبدائية إلى التحضر والتقدم مرة أثناء ذلك بمراسل معينة يختلف عددها وخصائصها ومقوماتها من عالم لآخر ، ولكنها تتفق كلها في أن المرحلة اللاحقة فيها تكون أعلى من السابقة وأكثر منها رفقا وتقدما ، كما أنها تهيء الفرصة لقيام مرحلة أرقى منها هي ذاتها (١١) فكما أن الكائنات

(١١) الثال كتابنا من «تأليف» المرجع السابق ذكره صفحة ٢٩ . وقد حاول العلماء ان يصفوا تركيب المجتمعات الإنسانية وتصنيفها بقصد التعرف على تاريخ المجتمع الأوربي نفسه وتعيد المراحل التي مر بها حتى وصل إلى ما كان عليه في ذلك القرن ، ومن أهم العلماء الذين فعلوا ذلك العالم الاقتصادي الألماني كارل بيشر Karl Bücher والعالم الأمريكي الشهور لويس مورجان Lewis Morgan . أما بيشر فكان يذهب إلى أن الاقتصاد البشري مر بثلاث مراحل قبل أن يصل إلى المرحلة الصناعية في أوروبا في القرن التاسع عشر . وفي أولى هذه المراحل الثلاث كانت حياة الإنسان تعتمد إما على الجمع والإلتقاط أو على قنص الحيوانات أو صيد السمك بحسب ظروف كل مجتمع على حدة ، ثم انتقل الإنسان بعد ذلك إلى مرحلة الرعي ، وأخيرا وصل إلى مرحلة الحياة المستقرة التي تعتمد على الزراعة . وأما لويس مورجان فإنه يذكر لنا في كتابه عن «المجتمع القديم Ancient Society» أن العالم مر بطبقتين كبيرتين هما حافة التوحش وحافة البربرية قبل أن يصل إلى الحضارة الأوربية الحديثة . ثم يقسم كلا من هاتين الطبقتين بعد ذلك إلى ثلاث مراحل أخرى : دنيا ووسطى وعليا . وبذلك يكون المجتمع قد مر بحسب تقسيمه في المراحل التالية :

- أ - مرحلة التوحش الدنيا وتبدأ من طفولة البشرية .
- ب - مرحلة التوحش الوسطى ، وتبدأ باستخدام النار ، وكان الاقتصاد يعتمد فيها في أساسه على صيد السمك .
- ج - مرحلة التوحش العليا وتبدأ منذ اختراع الإنسان القوس والسهم وبذلك كانت الحياة الاقتصادية تقسم في الأغلب على القنص .
- د - مرحلة البربرية الدنيا وتبدأ باختراع الأدوات الحجرية .
- هـ - مرحلة البربرية الوسطى التي تتميز بحفظ واستئناس الحيوانات وزراعة القمح والاعتماد على الرعي .
- و - مرحلة البربرية العليا وتبدأ باكتشاف طريقة سبك الحديد وبالتالي استخدام الأدوات والآلات الحديدية .
- ز - د وأخيرا وصلت الإنسانية إلى المرحلة السابعة والأخيرة وهي مرحلة الحضارة المعاصرة التي تتناول باكتشاف حروف الهجاء والكتابة ، وهي تمتد حتى عصرنا الحالي .

.. أما فيما يتعلق بوسائل العيش فإن مورجان يميز بين خمس طرائق انتعشاها الإنسان في حياته ، وهو يرد الترتيب منها إلى حلبة التوحش بينما ترجع الثلاث الأخرى إلى البربرية . وأولى هذه الوسائل يسميها مورجان بطريقة العيش الطبيعية من طريق جمع الفواكه والبذور والحبوب في المنطقة التي يقطن فيها الإنسان . والوسيلة الثانية هي صيد السمك . أما الوسائل الثلاث الأخرى فهي الاعتماد على زراعة الحبوب في الحدائق ، والاعتماد على اللحم واللبن ، ثم معاصرة الزراعة الواسعة في الجبال . (انظر المرجع السابق ذكره صفحة ٢٥ - ٢٦) .

الحية ارتقت وتقدمت بحيث وصل الأمر بها في النهاية إلى ظهور الإنسان الذي يمثل قمة التطور البيولوجي والذي هو في الوقت ذاته « يقود كل الخلائق الأخرى » باعتباره أعلاها وأسمىها جميعاً ، كذلك تطور المجتمع من مراحل الجمع والالتقاط وما يماثلها إلى مرحلة الصناعة التي تمثل أرقى أشكال النشاط الاقتصادي وأكثرها تقدماً ، وربما كان الفيلسوف الاجتماعي البريطاني هربرت سبنسر هو أكثر من استخدم كلمة « تقدم » في كتاباته بهذا المعنى التطوري دون أن يضمنها في الوقت نفسه أي معان أخلاقية أو معيارية مثلما فعل غيره من الكتاب التطوريين في القرن الماضي . فقد كان سبنسر يرى ببساطة أن كل شيء يتقدم ويتطور في هذا الكون ، وأن هذا التقدم يتمكّن في التحول من التجانس إلى التغاير وهو تحول يطرأ على كل فروع ومجالات النشاط البشري بما في ذلك النظم الحكومية والاقتصادية بل وأيضاً الموسيقى والشعر واللغة وما إليها (١٢) .

ومع ذلك فإن فكرة التطور بمعنى التقدم والارتقاء لم تسلم من كثير من الانتقادات العنيفة التي وجهها إليها عدد من العلماء ورجال الدين بالذات . ويرفض هؤلاء المعارضون أن تصوروا المجتمع البشري يسير في ذلك الخط الذي يرسمه له أصحاب مدرسة التقدم ، ويرون على العكس من ذلك أن الإنسان خلق في الأصل على درجة عالية نسبياً من الرقي الثقافي ، ولكن هذه الثقافة الأولى الراقية تعرضت لبعض عوامل مفسدة ولبعض الظروف غير المواتية التي دفعت بها إلى هوة التدهور والتأخر والانحلال . ويستمد هذا الرأي أصوله في الواقع من نفس تعاليم « الدين المسيحي » ، وتقصص « العهد القديم » . فالصورة التي لدينا من آدم « أبي البشر وأول رجل ظهر على الأرض » هي أنه خلق في الجنة أولاً ، مما يعني أن الإنسان الأول كان يمارس الزراعة . ولما كانت الزراعة باعتبارها أصحاب المدرسة التطورية التقدمية أنفسهم وسيلة للعيش أكثر رقياً وتقدماً من كثير من الحرف والمهن ، (إذ سبقتها مرحلة الجمع والالتقاط ومرحلة الصيد والقتل ومرحلة الرعي) فإنه يتعين على أصحاب المدرسة التقدمية إذن أن يقبلوا أحد أمرين : إما أن يعترفوا بأن ثقافة الإنسان الأولى كانت راقية ثم تدهورت ، وإما أن يبحثوا عن إنسان آخر وجد قبل آدم وكان أسبق عليه وكان يحيا حياة أكثر تأخرًا من حياته ، أي أن يفترضوا وجود مرحلة وحياة وبشر قبل آدم . فتاريخ الثقافة بدأ - في رأى أصحاب هذه المدرسة - بظهور جنس بشري متحضر على سطح الأرض ، ثم لم تلبث هذه الثقافة الأولى أن اتجهت وجهتين مختلفتين : إما إلى تكوّن وتدهور وانحطاط ترتب عليها ظهور المجتمعات المتوحشة ، وإما إلى تقدم وارتقاء ورفعة أدت إلى ظهور الشعوب المتحضرة الراقية .

وقد ظهر هذا الاتجاه بشكل واضح جلي عند بعض رجال الدين واللاهوت على الخصوص في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . ومن أكبر مشايخي هذه النظرة الأسقف **هوبنلي** Whately أسقف كاتدرجي في ذلك الحين . وقد كتب هوبنلي في ذلك كتاباً بعنوان « **مقال عن أصل الحضارة** » Essay on the Origin of Civilization . كان له دوى كبير في حينه . وبينى هوبنلي كل كتابه على حجة استقفاها من **نيبوهر** Niebuhr أحد أصداء النظرة التقدمية التطورية . وكان نيبوهر ينكر بشدة إمكان نهضة الإنسان الأول وتقدمه وارتقائه من مرحلة متوحشة أولى إلى المراحل الأكثر تحضراً عن طريق التطور التلقائي الذاتي ودون تدخل أية عناصر أو عوامل أخرى خارجية ، وكان يتحدى العلماء التقدميين في أن يأتوا بمثال واحد لشعب بدائي واحد أسكنه أن يرقى إلى مرحلة التحضر من تلقاء نفسه . انصار البديهيون عنده ، وعند اتباع نظرية تدهور الثقافة

(١٢) Lewontin, R.C. ; The Concept of Evolution in International Encyclopedia of Social Science ; Art. " Evolution " .

الأولى ، سلالة متدهورة من شعب متحضر في الأصل . وقد أفلحت هذه الحجة في إغراء وجلب بعض العقول الكبيرة المعنزة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مثل الكونت دي ميستر Count Joseph de Maist ومن قبله دي بروسس De Brosse وجوجيه Goguet ومع ذلك فليس هناك من القرائن والدلائل والوقائع التكنولوجية ما يؤيدها (١٢) .

وعلى أي حال فإن نظرية التقدم لا تنكر إمكان تعرض الثقافة الإنسانية إلى التدهور والانحلال ولكنها تعتبر ذلك التدهور مجرد حالة عرضية استثنائية كما ذكرنا وبذلك يمكن التفاضل عنها لأنها لا تؤثر في حقيقة الأمر في الاتجاه العام لسير الثقافة ، وقبول مبدأ التقدم لا يعني بالضرورة أن كل عناصر وفروع ثقافة شعب من الشعوب تتقدم وتتطور بنفس السرعة ونفس الخطوات ، فكثيراً ما يحدث أن تطرأ على إحدى الثقافات بعض الشروط والظروف العامة التي تؤدي إلى تقدم بعض جوانب تلك الثقافة وارتقاء بعض ملامحها في الوقت الذي تتدهور فيه هذه الثقافة ككل بسبب نفس تلك الظروف العامة الطارئة . فالظروف العامة التي تجعل من « البدائيين » في هابيات البرازيل مثلاً - على ما يقول تابور - صيادين مهرة لحيوانات الغاب تؤدي في نفس الوقت إلى تدهور ثقافتهم وحياتهم الاجتماعية العامة وتأخرها من الثقافة الأوروبية الحديثة . فليس شرطاً أساسياً في الثقافة إذن أن التقدم الذي يصيبه أي عنصر من عناصرها يستلزم تقدم بقية عناصرها ومقوماتها ومكوناتها . بل الأكثر من ذلك أن التقدم الذي يحزره أحد العناصر الثقافية في مجتمع معين ، كثيراً ما يكون على حساب العناصر الأخرى ، أو على حساب تلك الثقافة كلها . فالمشاهد من الدراسات التكنولوجية والأنثروبولوجية على العموم وبخاصة عند الشعوب البدائية ، أن التقدم الاقتصادي مثلاً كثيراً ما يترتب عليه هناك ظهور أنواع جديدة من الشروط والمساوئ والردائل لم تكن موجودة من قبل ، أي ينتج عنه تدهور الناحية الخلقية .

لكذلك لا يعني قبول مبدأ تقدم الثقافة وارتقاءها انكار كل الامتيازات والخصائص والخصائص على الشعوب البدائية التي تمثل مرحلة التوحش . ومن الأمثلة الطريفة التي يذكرها لنا تابور في هذا الصدد مدى تمسك الكاريبيين بالأمانة إلى جانب التواضع والسماحة ، إلى حد أنه لو ضاع شيء ما من مكان ما فانهم يقولون على الفور ويدون أدنى تكلف كما لو كانوا يقررون مسألة بدئية لا يرى إليها الشك : « لقد كان هنا أحد المسيحيين » أي الأوروبيين (١٤) . وأخيراً فإن قبول مبدأ التقدم والتطور لا يعني إمكان تحلف بعض العناصر الثقافية عن ركب

(١٢) المرجع السابق ، ص ٥٩ ، ٦٠ . ويذكر لنا تابور في ذلك أنه طالت كل يسمع من قول النابر في الكتاب وهو صليح هجومه عنيفاً على الرأي الذي ينادي به علماء التكنولوجيا من ارتقاء الإنسان من مرحلة أولية منطحة إلى مرحلة التطهر الراضية . ولكن علماء الدين المصلين أنفسهم أصبحوا الآن لا يكتفون بإيمانهم بذلك رغم كل التناقض الدينية . ولقد كان أهم ما يشغل بال تابور في هذا الصدد هو أن يبعد الأنثروبولوجيا عن صفوة الدين بقدر الممكن لكي يتفكك من الإضراد والأذى الذي أصاب بعض العلوم الأخرى مثل الفلك نتيجة لتدخل الدين فيها . راجع في ذلك :

Tylor, E.B. ; Primitive Culture, Vol. I, pp 35-41.

(١٤) والواقع أن تابور لا يتردد في أن يتعرف بأن نظام الرق في العالم القديم كان اسمي وأرضي من العبودية والرق في المستعمرات الأفريقية تحت نير الاستعمار الأوروبي الحديث ، وأن العلاقات الجنسية عند الشعوب البدائية تتضمن عناصر اسمي وأكثر تهدياً من نظرة الرجل للزوجة . عند كتبه من الشعوب الشرقية . وأخيراً يرى تابور أن نظام معيالي شيوخ القبائل في تلك المجتمعات البدائية تختلف كثيراً عن درجة عالية من الحكم الديمقراطي في اسمي ولا شك من الديمقراطية الأوروبية في العصر الحديث مما قد يعني أن تلك الشعوب البدائية تعطي بدرجة من التفصيل السياسي لا تعطي بها الدول الأوروبية التي تزج تحت نظام الحكم الديمقراطي . - انظر في ذلك كتابنا من « تابور » .

التطور وبقائها على حالتها المتأخرة الراكدة في الوقت الذي تنتقل فيه الثقافة كلها من مرحلة إلى أخرى ، وما يترتب على هذا الانتقال من تقدم وتعلد وتطور من البسيط إلى المركب ومن المتجانس إلى المتغاير على ما ذكرنا (١٥) .

(٣)

ويبدو أن معظم العلماء التطوريين في القرن التاسع عشر وأوئل هذا القرن كانوا يذهبون إلى أن الشعوب البدائية التي لا توجد الآن ، أو على الأصح التي كانت تعيش على أيامهم - تمثل أدنى المراحل التي مرت بها البشرية ، وأنه بناء على ذلك فإن ترتيب الشعوب والمجتمعات التي توجد الآن حسب درجة تقدمها وارتقاها إنما يعطينا صورة واضحة ومتكاملة عن كل المراحل التي مر بها المجتمع الإنساني منذ وجد حتى الآن . وهذا معناه أن الاهتمام الزائد الذي كان يبذره هؤلاء العلماء بدراسة مكان يعرف حتى عهد قريب باسم « الشعوب البدائية » لم يكن اهتماماً بتلك الشعوب لذاتها وإنما لاستخدامها في إقامة نماذج ومثل افتراضية كانوا يعتقدون أنها تمثل التاريخ المبكر للجنس البشري بعمامة ، وتاريخ النظم الأوروبية بخاصة (١٦) . ولذا فليس من الغريب أن نجد علماء ذلك العصر يكتبون « ما كانوا يعتبرونه تاريخاً » لأن كل العلوم والمعارف كانت تنحصر في ذلك الوقت اتجاه تاريخياً في أسامه . وقد أخذ هذا الاتجاه النشوءي Genetic الذي أثمر ثمرات طيبة في الفيلولوجيا يظهر في القانون والألوهة والاقتصاد والفلسفة والعلم ، وكانت الجهود الدأبة العنيفة تبذل في كل ميدان للكشف عن أصول الأشياء : أصل الأنواع وأصل الدين وأصل القانون وما إلى ذلك ، وهي كلها مجهودات ملحمة كانت تهدف دائماً إلى تفسير الشيء القريب بالشيء البعيد (١٧) .

(١٥) الرجوع السابق ذكره صفحات ٦١ ، ٦٢ ، وليس من شك في أن قبول مبدأ التلدم والتطور لا ينفي إمكان تعلق بعض العناصر الثقافية من ركب التطور وبقائها على حالتها المتأخرة الراكدة في الوقت الذي تنتقل فيه الثقافة كلها من مرحلة لأخرى ، ويطلق تايلور على هذه العناصر المتخلطة اسم البقايا أو المخلطات أو الرواسب Survivals . وقد كان تايلور أول من استخدم هذا الاصطلاح في ميدان الأنثروبولوجيا ثم لم يلبث أن شرع استخدامه في كتب الأنثروبولوجيا والأنثولوجيا ويقصد تايلور بالبقايا والرواسب تلك العمليات الذهنية والأفكار والعادات وإنماط السلوك والمعتقدات القديمة التي كانت سائدة في المجتمع في وقت من الأوقات والتي لا يزال المجتمع يعاقل عليها ويتصكك بها بعد أن انتقل من حالته القديمة إلى حالة جديدة فيها ظروف أخرى مغايرة كل المتغاير للظروف الأولى التي أدت في الأصل إلى ظهور تلك الأفكار والعادات والمعتقدات ، وبذلك يمكن اعتبار هذه الرواسب بمثابة عناصر ثقافية لم تتطور على الإطلاق أو - على الأقل - لم تتطور بنفس السرعة ونفس النسبة التي تطورت بها الثقافة كلها (الرجوع السابق ذكره) .

(١٦) مثل ذلك أن كتاب سيه هنري معن عن القانون القديم له عنوان فرعي هو : ارتباطه بتاريخ التلدم للمجتمع وعلاقته بالأفكار الحديثة

Its connection with the Early History of Society and its Relation to Modern Ideas.

كما أن عنوان أول كتاب تايلور هو : أبحاث في التاريخ القديم للجنس البشري

Researches into the Early history of mankind.

كما ظهرت دراسة سيه جون ليوك عن هذا الموضوع ذات عنوان « أصل الحضارة » The Origin of Civilization وأخيراً فإن مقالات ماكليان جيمس في مجلدين بعنوان « دراسات في التاريخ القديم » Studies in Ancient History

(١٧) إيفان ديشلند : الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، ترجمة الدكتور أحمد أبو زيد ، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٥٨ صفحة ٦٦ .

وقد أدت تلك الافتراضات والدعاوى بأن الشعوب البدائية الحالية تمثل أدنى المراحل التي مرت بها البشرية إلى الوقوع في كثير من الأخطاء ونتيجة لاطلاقهم بعض الأحكام العامة غير الصحيحة والتي لا تستند في كثير من الأحيان إلى حقائق ووقائع معينة مؤكدة . وقد اعتمد هؤلاء الكتاب بوجه عام على كتابات الرحالة والمبشرين الذين عاشوا بين تلك الشعوب « البدائية » وكانوا ينظرون إليهم وإلى حياتهم ونظمهم وثقافتهم من زاوية معينة ، واتعمقت آراؤهم في كتابات علماء الأنثروبولوجيا المتطوريين بالذات . من ذلك مثلاً أن **سير جسون لوبوك** Lubbock رغم علمه الغزير الواسع يذهب إلى القول بأن كثيراً من الشعوب « البدائية » مثل الإنديان لا يعرفون الخجل أو العار وأنهم يتصرفون في كثير من الأحيان تصرف البهائم ، وأن سكان جرينلاند لا يعرفون الدين أو الشعائر والطقوس الدينية بل وليس عندهم كلمة تشير إلى الله . وساعد على صدور مثل هذه الأحكام تصور العلماء التطوريين أن النظم والثقافة السائدة في أوروبا تمثل بالضرورة أدنى ما وصلت إليه الإنسانية وأن كل ما عداها يمثل مراحل أكثر تأخرًا وانحطاطًا ، وأنه كلما كان الشعب أو القبيلة (متأخرة) عن الأنماط السلوكية الأوروبية كلما كانت أقرب إلى مستوى الحيوانات . (انظر مقالنا عن « المجتمع القديم » - المرجع السابق ذكره صفحة ٢٨) .

ولكن إذا كانت الغالبية العظمى من العلماء التطوريين يستعملون بالمقارنة بين الشعوب البدائية والمتقدمة للتعرف على المراحل المختلفة التي مر بها المجتمع البشري والثقافة فقد كان هناك اتجاه آخر لا يقل أهمية من ذلك ، وكان أصحابه يعتمدون في الحل الأول على النظم السائدة في العصور القديمة وكذلك على الكتابات الكلاسيكية لاستنتاج تلك المراحل . وقد ظهر هذا بوجه خاص عند بعض علماء القانون الذين اهتموا بالدراسات الأنثروبولوجية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة من أمثال **سير هنري ماين** Sir Henry Maine و **باخوفن** Bachofen . ولم يكن هؤلاء العلماء يشيرون في الأغلب إلى كتاباتهم إلى النظم البدائية إلا في القليل النادر ، ومع ذلك كان لهم أثر واضح في تقدم التفكير الاجتماعي والأنثروبولوجي التطوري . وكتاب باخوفن بالذات عن « حق الأم » Das Mutterrecht الذي صدر عام ١٨٦١ ، أي بعد سنتين اثنتين من ظهور كتاب داروين عن « أصل الأنواع » ملئ بالاشارات إلى الميثولوجيا القديمة والأدب اليونانية واللاتينية ، وفيه يبين المؤلف أن الانتماء إلى الأم كان أسبق في الظهور على الانتماء إلى الأب ، وأن طبيعة الأشياء تحتم ذلك . فالقانون الطبيعي هو الذي يقضي بأهمية الأم ، ولم تظهر سيطرة الأب وحقوقه إلا في مرحلة تالية من تاريخ الإنسانية . فالإنسانية في بدايتها تحتاج إلى الرعاية والعناية وهذا هو ما يمكن أن توفره المرأة دون الرجل ، لأن المرأة بطبيعتها أقدر على تحقيق السلام والمحبة كما أنها هي التي تزرع الخير في المجتمع . ولقد كانت الحضارات القديمة على العموم تعطي المرأة مكانة عالية مرموقة . وكثير من الأساطير يدل على ذلك كما هو الحال في أسطورة إيزيس المصرية . بل إن أول مظهر للعبادة - في نظر باخوفن - كان هو عبادة الإلهة الإناث وأصلق مثل على ذلك هو أن « آلهة » الأرض تتمثل في معظم الأساطير في شكل أنثى وليس في شكل رجل . ولا يزال الكثير من المجتمعات الأفريقية البدائية تتبع نظام الانتماء في خط الإناث والانتماء إلى أهل الأم دون أهل الأب مما يدل على قدم هذا النظام وعراقة (المرجع السابق : نفس الصفحة) .

فواضح إذن أن النظريات التي كان يضعها هؤلاء العلماء من الماضي لم تكن تقوم على الخدس والتخمين فقط ، وإنما كان يدأخلها - على ما يقول إيثانزيريتشارد - « كثير من العناصر التقويمية » أيضاً . فمعظم العلماء كانوا من الأحرار والعقلاء ، ولذا كانوا يؤمنون فوق كل شيء بالتقدم الذي كان يتمثل في التفريعات المادية والسياسية والاجتماعية والفلسفية التي كانت

حدث في إنجلترا في ذلك الوقت . فالنصنيع والديمقراطية والعلم وما إليها كانت تعتبر خيراً في ذاتها ، ولذا كانت تفسيراتهم للنظم الاجتماعية لا تعدو أن تكون موازين ومعايير نظرية لقياس التقدم ، بحيث توضع أشكال النظم أو العقائد كما كانت عليه في أوروبا وأمريكا في القرن التاسع عشر في طرف وتوضع النظم والعقائد البدائية في الطرف المقابل . وكل ما يتبقى بعد ذلك هو التنقيب في الكتابات الأنتولوجية من وقائع تمثل كل مرحلة من هذه المراحل . وهكذا نجد أنه على الرغم من إيمانهم بأهمية المذهب التجريبي في دراسة النظم الاجتماعية فإن علماء القرن التاسع عشر لا يكادون يقلون من الفلاسفة الأخلاقيين في القرن الثامن عشر اعتماداً على الجدل والتفكير النظري والمسلمات التحكيمية ، وإن كانوا مع ذلك يشعرون بحاجتهم لتدعيم نظرياتهم بكثير من الشواهد والبيئات الواقعية ، وهي حاجة قلما كان الفلاسفة الأخلاقيون يشعرون بها « (١٨) » .

ويلهيب إيفانز برينشارد إلى أن السبب الأول لكل ذلك الخلط لا يرجع إلى اعتقاد علماء القرن التاسع عشر في التقدم ورغبتهم في الوصول إلى طريقة يمكنهم بها أن يعرفوا كيف حدث ذلك التقدم ، لا هم - على ما يقول - كانوا يدركون تماماً أن النماذج التي يصفونها لم تكن سوى افتراضات لا يمكن تحقيقها ، وإنما كان ذلك الخلط يرجع في المحل الأول إلى الدعوى التي ورلها هؤلاء العلماء من عصر التنوير ، ومؤداها أن المجتمعات إنساناً طبيعية أو « كائنات عضوية » تتطور بطريقة معينة وتم أثناء تطورها بمراحل ضرورية يمكن ردها إلى مبادئ عامة أو قوانين . ولكن تلك العلاقات المنطقية لم تلبث أن اعتبرت علاقات واقعية ضرورية ، « كما اعتبرت التصنيفات الرمزية للأصول مسالك تاريخية محتوية » . (إيفانز برينشارد ، المرجع السابق ، صفحة ٧١) .

(٤)

ولقد وجدت النظرية التطورية كثيراً من المعارضة والنقد والهجوم نظراً للافتراضات الفلسفية التي كانت تسلم بها وبخاصة فيما يتعلق باستخدامها فكرة التقدم كمبدأ أساسي ولقطة المحطات والوقائع المؤكدة البقائية التي كان علماء القرن التاسع عشر يعتمدون عليها في التنبؤات على صدق آرائهم أو على الأصح تخميناتهم عن تطور النظم الاجتماعية والثقافات في خط وأخذ تتلزم به في جميع أنحاء العالم ، وكذلك نظراً لمجرهم من إدراك « الأينية » الكلية الشاملة التي تنتظم عدداً من النظم المتشابكة المتساندة تسانداً وظيفياً . فقد كان اهتمام العلماء في ذلك الحين منصرفاً إلى البحث عن الأصول الثقافية والاهتمام بموضوعات الدين والعائلة والقانون والتكنولوجيا وما إلى ذلك في حد ذاتها وليس كأجزاء في بنى اجتماعية واحدة متكاملة ، ولذا ففهم كانوا يدرسون « الثقافة البدائية » كمفهوم عام جداً وليس كمقولة واضحة ومحددة ، وذلك أغفلوا دراسة التحولات الهائلة والنمو الضخم التي كانت تتمثل في الحضارات الكبرى كحضارة مصر وبلاد ما بين النهرين ووادي السند والصين وتركوا للمستشرقين . (١٩) وعلى أي حال فإنه بانقضاء القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وتطور ما يعرف الآن باسم الاتجاه النثائي الوظيفي تراجعت موجة النزعة التطورية التي سيطرت على الدراسات الاجتماعية والثقافية وأن لم تخف تماماً ، بل طرا عليها كثير من التمدل نتيجة لتقدم المعرفة بالمجتمعات الإنسانية وظيفية النظم الاجتماعية وتاريخها ، وذلك بعد أن ازداد الاتصال بتلك الشعوب وتقدمت الاكتشاف

(١٨) المرجع السابق ، صفحة ٧٠ .

(١٩) Steward, J. H. : Evolution and Social Types, in Sol. Tax. (ed), op. cit., pp. 171-72 .

الاركيولوجية وتنوعت البحوث الميدانية ليس فقط بين الشعوب « البدائية » بل وايضا في المجتمعات المختلفة التي تمثل مراحل الحضارة الانسانية ، وكذلك نتيجة لتقدم البحث في ميدان البيولوجيا ذاتها .

واذا كان داروين تعرض للدراسة التطور والاجتماعي بشكل سريع ومبتسر في كتابه « سلالة الانسان » فان الاهتمام بدراسة هذا الموضوع زاد بشكل واضح عند عدد من علماء البيولوجيا في القرن العشرين ، وانعكس هذا الاهتمام بشكل واضح في كتابات واحد من اكبر هؤلاء العلماء في عصرنا وهو **جولييان هكسلي** Julian Huxley . فحيد توماس هكسلي الكبير الذي وقف الى جانب داروين ودافع دفاعا حارا عن نظريته في التطور واصل الأنواع . ولقد حاول هكسلي أن يبيح على الاتجاه القديم الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر من محاولة اقامة علم تطوري للانسان والمجتمع ليستند الى اسس علمية متينة ، ويشمل تدوين الكون منذ بداياته الاولى حتى آخر مرحلة من مراحل التطور البشري ، وكذلك الإبقاء على مقابلة التطور الاجتماعي بالتطور البيولوجي ، وفي ذلك يقول هكسلي نفسه في كتابه القصير المتعمق *Evolution in Action* : « ان العلم التطوري هو دراسة او موضوع قائم بذاته و متميز عن غيره من الدراسات والموضوعات ، ولكنه نتاج مشترك لعدد من نسور البحث المستقلة والدراسات المختلفة . ويستمد هذا الموضوع أكثر مكوناته وأهمها من البيولوجيا ولكنه يضم عناصر أخرى أساسية يستمد منها من بعض العلوم الطبيعية وهي الفيزياء البحتة والكيمياء وعلم نشأة الكون والجيولوجيا ، بالإضافة الى بعض المكونات والعناصر المستمدة من الدراسات الانسانية وهي التاريخ والعلم الاجتماعي والاركيولوجيا وما قبل التاريخ وعلم النفس والانثروبولوجيا » (٢٠) ولكن الواقع ان آراء هكسلي - رغم أهميتها وطرافتها - لا تمبر من رأي او موقف كل علماء البيولوجيا . فكثير من هؤلاء العلماء يربطون في امكان فهم التطور البشري من طريق المائالة بالتطور البيولوجي ، بل ان الكثيرين من هؤلاء العلماء يفضلون أن يتركوا للعلماء الاجتماعيين انفسهم مهمة إنشاء علم الثقافة بما يتفق مع تصوراتهم الخاص لهذا العلم ومقوماته والاسس التي يمكن ان يستند اليها والموضوعات التي يعالجها والطريقة التي يعالج بها تلك الموضوعات .

ومع ان الغالبية العظمى من المتخصصين في العلوم الانسانية والاجتماعية لا يهتمون في الوقت الحالي بالدراسات التطورية . ويتجهون في دراسة الثقافة والمجتمع والنظم انبجها وظيفيا فان القلة من العلماء التي لا تزال تولي اهتمامها لدراسة التطور يختلفون فيما اختلفا كثيراً حول ما اذا كانت حركة احياء النظرية هي استمرار للتطورية الكلاسيكية التي سادت في القرن التاسع عشر او انها نوع آخر جديد من التطورية يختلف كل الاختلاف في النظرة والمنهج من تلك النظريات القديمة التي ظهرت في عدد كبير من الكتابات الاساسية وبخاصة في كتابات سم افوارد بيرنت **تايلور** Sir Edward Burnett Tylor فبينما نجد عالم الآثار البريطاني الشهير **جوردون تشايلد** V. Gordon Childe وعالم الانثروبولوجيا الأمريكي المعاصر **الاستاذ ليزلي وايت** Leslie A. White يعتبران الاتجاه التطوري السائد الآن ، وهو ما يعرف بمما باسم التطورية الحديثة او الداروينية الحديثة ، هو امتداد للاتجاه القديم ، فان عالم الانثروبولوجيا الأمريكي المعاصر ايضا الاستاذ **جولييان ستيوارد** Julian H. Steward يرى على العكس من ذلك ان هناك اضافات وتغييرات جوهرية ادخلت على النظرية الكلاسيكية بحيث لا تكاد نجد علاقة ما كان قائما في

الماضي وما هو قائم الآن في مجال الدراسات التطورية . وهذا معناه أن العلماء « التطوريين » المعاصرين ينقسمون فيما بينهم الى مدرستين حسب تمسكهم بالتقاليد والتعاليم والنماذج او خروجهم عليها .

والواقع ان جوردون تشايلد وليزلى وايت اللذين يعتبران من اكبر المشايخين للاتجاهات القديمة بخرجان التطورية الكلاسيكية في كتاباتهما ببعض آراء سينسر وماركس . فالمصروف ان ماركس لم يهتم بكتابات داروين الا من حيث انها افادته في موقفه العدائى من الدين والمالية الفلسفية ، ولكن فريريتشى انجلز ثار بداروين ثارا عميقا وبدأت على يديه عملية تطعيم النظرية الماركسية ببعض التاثيرات الداروينية من طريق ابراز التكنولوجيا كوسيلة يعتمد عليها « الحيوان البشرى » التكيف مع البيئة الطبيعية . . وقد انعكست هذه النظرة الى الثقافة والمجتمع في كتابات جوردون تشايلد بالذات الذى كان يعتبر زيادة السكان والتكنولوجيا هما اهم معيارين يمكن ان نقيس بهما التقدم في المجتمع الانساني . ولقد بلغ الامر به في تقبله لفكرة التقدم بالمعنى الذى كان يسود في القرن الماضي وكذلك قبوله فكرة المماثلة بين التطور الاجتماعى والبيولوجى انه كان يعتبر الثقافة مجرد وسيلة تلجأ اليها الشعوب والمجتمعات للتكيف مع البيئات الطبيعية التى تحيط بها حتى تستطيع ان تعيش وتتكاثر ، وهى - أى الثقافة - من هذه الناحية تشبه التغيرات والتعدلات الجسمية والضررا التى تساعد الحيوان على بلوغ نفس الهدف ، وان الاختراعات تشبه الطفرات البيولوجية Biological Mutations وهى ايضا تهدف الى التكيف مع البيئة (٢١) ولكنه يعترف في الوقت ذاته بان بعض المجتمعات قد تصل الى درجة عالية جدا من التخصص مما يشل حركة تقدمها الى الامام ، ولكن هذا لا يمنع من ان تنتقل تكنولوجيا هذه المجتمعات اختراعاتها وعاداتها وافكارها الى المجتمعات الاخرى مما يؤدي في النهاية الى تقدم الثقافة الانسانية ككل . وواضح هنا ان ما يهتم به جوردون تشايلد هو « الثقافة » في كليتها وضمومها وفي ذاتها وليس ثقافات مجتمعات معينة بالذات ، وفي هذا يشبه تشايلد العلماء التطوريين في القرن الماضي .

اما ليزلى وايت فانه يعترف صراحة بانهم اتباع المدرسة التطورية القديمة وان كل ما يقال عن الداروينية الجديدة لا يقوم على اساس . ففى مقدمة كتابه « تطور الثقافة The Evolution of Culture » يقول : « اننى اقول بكل صراحة ويقين ان النظرية التى امرضها هنا لا يمكن ان نسميها بالتطورية الجديدة ، وهو اصطلاح اقترحه لوى Lowie وجولد نقايسر Goldenweiser وبنيت Bennett ونومورا Nunomura (في اليابان) وغيرهم . فكلمة التطورية الجديدة كلمة مضلة استعملت لى توحى بان نظرية التطور الآن تختلف بشكل ما عن النظرية التى ظهرت منذ ثمانين سنة مضت ، وهذا راي ارفضه . فنظرية التطور التى امرضها في هذا الكتاب لا تختلف اذنى اختلاف عن تلك التى عرضها تايلور في كتابه الانثروبولوجيا Anthropology عام ١٨٨٠ وان كان نمو النظرية والتعبير عنها والتدليل عليها قد تختلف بطبيعة الحال - بل انها تختلف بالفعل - في بعض النقاط من النظرية القديمة . وقد تكون مصطلحات الاماكنية الجديدة او الافلاطونية الحديثة وغيرهما مصطلحات صحيحة ولكن ليس هذا هو الشأن بالنسبة للتطورية الجديدة او الجالادية الارضية الجديدة . . وما اليها » (٢٢) . ومثلما نظر جوردون تشايلد الى الثقافة في عمومها

(٢١) Gréene, op. cit. ; p. 93 ; Child, V. G. ; Social Evolution, Fontana Books, Ch. XII.

(٢٢) White, L. A. ; The Evolution of Culture, McGraw-Hill, N.Y. 1959, p. IX.

وشمولها كذلك فعل ليزلى وايت الذى حاول في كتابه من علم الثقافة *The Science of Culture* ان يتتبع المراحل الرئيسية التى مر بها التمدن الإنسانى من العصر الحجري القديم الى ما يسميه بعصر القوة *Power Age* وهو العصر الحاضر ، وهو في ذلك يذكرنا تماماً بما فعله علماء القرن التاسع عشر وبخاصة لويس مورجان الذى تتبع المراحل التى مر بها التطور البشرى من مرحلة الجمع والقبض الى مرحلة الصيد والقبض ومنها الى مرحلة الرعى فمرحلة الزراعة قبل ان يصل الى مرحلة الصناعة الحديثة . ولكن اذا كان مورجان يقيم نظريته على أساس اختلاف اشكال الحياة الاقتصادية فان ليزلى وايت يعتبر « الطاقة » هى المحك الأساسى الذى يمكن في ضوءه معرفة مدى تقدم الثقافة والمجتمع . او يقول آخر فان وايت كان ينظر الى التطور على أنه عملية كلية تشمل مختلف الثقافات التى تعتبر في نظره وحدة كلية، كما أنه كان يعتبر الوظيفة الأولى أو الأساسية للثقافة هى التحكم في « الطاقة » وتسخيرها لخير الإنسان وصالحه وذلك على أساس ان كل ما يصدر عن الإنسان ويؤلف جزءاً من ثقافته يحتاج في اذائه الى نوع ما من الطاقة ، ويستوى في ذلك « صيد السمك أو صنع السلال أو أداء الشعائر أو مراعاة إحدى الماديات الاجتماعية أو أداء الصلاة حتى ولو كانت صلاة صامتة » . وهذا نفسه يصدق على كل الظواهر والأحداث التى تجرى في الكون سواء أكانت ظواهر وأحداثاً فيزيقية أم بيولوجية أم ثقافية . ، فهى كلها تحتاج الى طاقة كما أنها تعبر في الوقت نفسه عن الطاقة . فالطاقة بذلك حسب تعبير ليزلى وايت المشهور « هى بمد كلي للثقافة » (٣٣) .

ولكن آراء تشايلد وليزلى وايت لا يمكن اعتبارها ممثلة العلم الاجتماعى الحديث كما يقول جون جرين ، فقد تعرضت هذه الآراء للنقد اللاذع والمعارضة من علماء الأنثروبولوجيا بوجه خاص الذين يربطون في أهمية التطورية الاجتماعية عموماً ، بل وإيضاً من العلماء التطوريين الآخرين الذين يدرسون التطور من زاوية أخرى مختلفة غير تلك التى نظر بها تشايلد ووايت الى المشكلة . وقد جاء معظم تلك الانتقادات والاعتراضات من جوليان ستوارت الذى يقف - كما سبق أن ذكرنا - موقف المعارضة من التطورية الكلاسيكية التى كانت تبحث عن القوانين العامة التى تحكم تطور الثقافة الإنسانية ككل ، وتحاول إعادة بناء التاريخ من طريق افتراض سير الأحداث في خط واحد أو طريق واحد *Unilinear* ولذهب في ذلك الى تصور أن كل المجتمعات والثقافات لابد أن تمر بمراحل متتابعة محددة ومرسومة بدقة بحيث تكون كل مرحلة منها مترتبة على ما سبقتها من مراحل وتؤدي في الوقت ذاته الى المرحلة التالية . ولقد نبذ جوليان ستوارت منذ البداية فكرة البحث عن تلك القوانين التى يزعم التطوريون الكلاسيكيون - ومعهم تشايلد ووايت - أنها تحكم التطور الثقافى والاجتماعى ككل ، ونادى بدلاً من ذلك بضرورة القيام بدراسات مقارنة للثقافات المختلفة للتعرف على الأسباب المؤدية الى تشابه بعض الملامح الثقافية في كثير من أنحاء العالم رغم تباعد تلك المناطق ، ذلك أن جوليان ستوارت يؤمن بما يسميه بالنسبية الثقافية *Cultural Relativism* وبالتفرد التاريخي *Historical Particularism*

(٢٢) يذكر ليزلى وايت في معرض حديثه عن المائتين الظواهر البيولوجية والثقافية ان الثقافة - من وجهة النظر الحيوانية ليست الا وسيلة لاستمرار عملية حياة احياء انواع الحية وهو الانسان العاقل *Homo sapiens* ، وبهذا وايت الى ان اى نسق ثقافى يتألف من ثلاثة مستويات او طبقات اقية هى المستوى التكنولوجى الذى يؤلف ادنى هذه المستويات ، والمستوى الاجتماعى لم المستوى الفلسفى الذى يعتبر اعلاها واسماها . ويؤلف النسق التكنولوجى الأساس الأول بينما تعتبر الإنسان الاجتماعية وهادف التكنولوجيا كما ان اللغات المختلفة تعبر عن القوى التكنولوجية وتعكس الانساق الاجتماعية . انظر .

White ; *The Science of Culture*, Farrar, Straus and Cudahy, N.Y. 1949, p. 366.

فكل ثقافة تخضع في رايه لعملية تطور خاصة بها؛ وليس من الضروري بحال أن تتفق عمليات التطور الخاصة بمختلف الثقافات بعضها مع بعض ، ولذا فانه يتعين على الباحث أن يدرس مختلف عمليات النشوء والتطور والارتقاء الثقافي كلا منها على حدة وأن يقيمها في ذاتها وفي حدود الظروف الخاصة التي تلايس كلا منها ايضاً ، وهذا معناه انه بدلاً من اتباع نظرية التطور في خط واحد Unilinear Evolutionism فإن ستوارد يذهب الى القول بالتطور المتعدد الخطوط او الطرق والسبيل Multilinear Evolutionism ، وهو موقف شديد الشبه بموقف الأب فيلهلم شميت Pater Wilhelm Schmidt الذي كان يرى ان الثقافة الانسانية بدأت من قاعدة واحدة ذات مستوى منخفض ولكنها تشعبت الى ثقافات عديدة مستقلة تطور كل منها تطوراً مستقلاً ومتمايزاً منذ مرحلة مبكرة . (٢٤) كذلك رفض ستوارد بصراحة الفكرة التي كانت سائدة من قبل من أن التطور الثقافي هو امتداد للتطور البيولوجي ، أو أن هناك علاقة ضرورية بين التطور الثقافي و « التقدم » .

وواضح من ذلك أن نظرية جوليئان ستوارد عن التطور الاجتماعي تختلف عن نظريات القرن التاسع عشر في أنها ترفض المالمات البيولوجية كما أنها لا تهتم بتطور الجنس البشري ككل فضلاً عن أنها لا تعطي منية كبرى لفكرة التقدم . ولكنها مع هذا كله لا تزال تحتفظ بنفس النظرة القديمة التي ترى أن التطورات الثقافية تخضع للقانون وأن التكيف مع البيئة الطبيعية هو عامل هام في التأثير الاجتماعي . وفي هذه النقطة الأخيرة بالذات يختلف ستوارد مع الكثيرين من علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا الذين يميلون الى التهوين من شأن البيئة الطبيعية والدور الذي تلعبه الثقافة على أساس أن البيئة الواحدة قد يوجد فيها عدة أنماط ثقافية مختلفة مما قد يعنى أن دور البيئة محدود في تشكيل الثقافة ، وأن النمط الثقافي بالتالي يتطور حسب عوامل وعناصر ديناميكية داخلية تتحدى كل التوقعات العلمية ، وهو أمر يرفضه جوليئان ستوارد بقوة . وهذا لا يعنى بطبيعة الحال انه كان من انصار مدرسة الحتمية الجغرافية أو حتى الحتمية الاقتصادية التي تعتبر شكل الإنتاج هو العامل المتحكم في النمط الثقافي السائد في المجتمع على ما كان يذهب اليه لويس مورجان في تصنيفه الشهير لأشكال الحياة الاقتصادية الذي سبقت الإشارة اليه (٢٥) .



وليست كل هذه المواقف جديدة تماماً في حقيقة الأمر ، إذ أنه باستثناء الثورة ضد المالمات البيولوجية وتصور التطور الثقافي كامتداد للتطور البيولوجي فإن بدور هذه المواقف كلها ترجع الى التفكير التطوري الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر وكذلك الانتقادات التي وجهت الى هذا التفكير في أوائل القرن الحالي وتعني بذلك الانتقادات التي ظهرت في كتابات العلماء المعروفين باسم اصحاب مدرسة انتشار الثقافة Diffusion of Culture أو الانتشاريين Diffusionists من ناحية ، والمساجلات الطويلة بين العلماء الذين كانوا يرون أن الثقافة الانسانية ظهرت في أول الأمر في مركز حضارى واحد انتشرت منه الى بقية أنحاء العالم ، وهؤلاء

(٢٤) Ansari, G. ; Recent Trends in Cultural Anthropology, unpublished MS. p. 24.

(٢٥) Greene, op. cit. ; pp. 98—99 ; Steward, op. cit. pp. 40—42.

الذين كانوا يعتقدون بتعدد المراكز الثقافية والحضارية من الناحية الأخرى . فقد أهتم كل هؤلاء العلماء بدراسة التشابه الجلي الواضح بين بعض العناصر واللامع الثقافية عند كثير من المجتمعات المتفرقة المتباعدة ، والبحث عن سبب هذا التشابه .

ولقد اتجهت آراء علماء القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إزاء هذه المشكلة اتجاهين رئيسيين : الاتجاه الأول هو الذي يذهب إليه أصحاب المدرسة التطورية التقدمية بالمعنى الذي رآه في الصفحات السابقة ، هؤلاء العلماء يرون تشابه الثقافة في هذه المجتمعات إلى تشابه الظروف السائدة هناك ، بمعنى أنهم يميلون إلى إرجاع هذا التشابه إلى توافر ظروف معينة مستقلة في كل مجتمع من تلك المجتمعات على حدة وانفراد . وأصحاب هذا الرأي يستبدون اسمه من المبدأ القديم الذي كان سائداً في فلسفة القرن الثامن عشر (عصر التنوير) من تساوى البشر جميعاً وتشابه العمليات الذهنية عند جميع الناس والأجناس والشعوب ، على اعتبار أن الطبيعة الإنسانية واحدة في كل زمان ومكان ، وأن ثمة قانوناً واحداً عاماً للشوء والارتقاء والتقدم ، تخضع له كل المجتمعات الإنسانية . ويقول آخر ، يرد أصحاب هذه المدرسة تشابه العناصر الثقافية إلى مبادئ متكاملين هما وحدة الطبيعة البشرية وتشابه الظروف السائدة في تلك المجتمعات . وهذا هو ما يجبر عنه بعض العلماء بعملية نمو الثقافة ذاتياً ولتقانيا نتيجة لتوسع إمكانيات اجتماعية مشتركة . والاتجاه الثاني في تفسير هذا التشابه يتمثل عند الانتشاريين الذين أشرنا إليهم منذ قليل ، وهم يرون ذلك التشابه إلى انتشار الثقافة وهجرتها وانتقالها من مصدر واحد ، أو من عدد معين من المصادر والمراكز المشتركة المعنية ، فالتشابه عندهم نشأ في الواقع من هجرة الثقافات ، أو بعض عناصرها على الأقل ، نتيجة للاتصال الثقافي بين تلك الشعوب والمجتمعات . وقد تكون هجرة العنصر الثقافي كاملة بمعنى أن ينتقل ذلك العنصر برمته دون أدنى تغيير أو نقصان ، أو قد تكون هجرته جزئية فتنتقل بعض ملامحه فقط . ولكن كثيراً ما تخضع تلك اللامع الثقافية أثناء عملية الهجرة والانتقال إلى تغيرات هائلة جوهرية وإن كانت تحتفظ بعد ذلك ببعض خصائصها ومقوماتها الأصلية الأولى . (٢١) فكان الانتشاريين يرفضون الأخذ بنظرية التطوريين على أساس أن الثقافات كثيراً ما تستعار ، وأن من الخطأ الزعم بأن تشابه الثقافات لا ينبج إلا عن تشابه الظروف والإمكانيات الاجتماعية .

فكان أصول الأفكار التي تسود الآن بين العلماء التطوريين المعاصرين ، وبخاصة في كتاباته جوليان ستوارت ترجع إلى مشكلة التعارض بين مبدأ النشأة المستقلة والتطور في خط واحد ومبدأ الانتشار التي كانت سائدة في كتابات القرن الماضي . ولكن الفارق الجوهري هو أن كتابات العلماء المعاصرين تعتمد في المحك الأول على الدراسات الميدانية ما أمكن ذلك وعلى الحقائق

(٢١) راجع كتابنا من «تأويل» صفحتي ٦٨ - ٦٩ ، والخلاف بين التطوريين والانتشاريين يعتبر في نظر المدرسة الوظيفية خلافاً حاداً ، فالوظيفيون يعتبرون أمصال المدرستين مع مجرد تعميمات لا تقوم على أساس علمي صحيح ، كما أنهم يعتبرون عليها لحولتهما نفس الحياة الاجتماعية بالإشارة إلى الناس ، مما يتناقض مع طريقة البحث في العلم الطبيعي . كما إن العالم الذي يريد معرفة كيف يعمل الجسم البشري لا يهتم بالتطور البيولوجي وإنما يحاول دراسة المسألة في ضوء قوانين البسيولوجيا . كذلك يهتم على الأبحاث الاجتماعية والأنثروبولوجية حين يدرس المجتمع أن يكشفه عن وظائف النظم الاجتماعية في النسق الاجتماعي الذي تنتمي إليه دون أن يهتم بالتاريخ والتطور ، إذ أن ذلك من صحيح عمل مؤرخ المجتمعات البدائية والأنثولوجي . - راجع في ذلك على العموم كتاب : أيلز بريستارد ، الأنثروبولوجيا الاجتماعية ، وكتابنا من تأويل ، صفحة ٧٠ .

المؤكدة اليقينية بعكس الحال في كتابات القرن الماضي التي كانت تعتمد على ما أسماه **دوجالد سستيوارت** Dugald Stewart بالتاريخ الخيالي أو التاريخ التخميني لمعرفة الصورة الأولى التي كانت عليها النظم الاجتماعية ، لإعادة تركيب تاريخ المجتمعات البشرية وتصنيفها من حيث درجة رقيها وترتيب مراحل الحضارة التي مرت بها هذه المجتمعات منذ نشأتها حتى الآن وذلك حسب نظام عقلي دقيق يرسمون هم أنفسهم خطته ويحددون خطواته تحديداً تصفياً (٢٧) ، ولذا فكثيراً ما كانوا يصلون إلى نتائج غريبة ومتناقضة . يدل كثيراً ما كان العلماء الذين يستخدمون نفس الوسيلة ، ويتبعون نفس المنهج في دراسة نفس الموضوع يصلون إلى نتائج مختلفة كل الاختلاف . فبينما نجد **سير هنري مين** H. S. Maine مثلاً يذهب إلى أن العائلة الأبوية التي ينتسب فيها الإبن إلى الأب هي الشكل الأول للنظام العائلي على الإطلاق يزعم **باخوفن** Bachofen أن الإنسانية عرفت أولاً بعد مرحلة الإباحية المطلقة - نظام العائلة الذي يركز على الانسحاب إلى الأم قبل أن تصل إلى العائلة الأبوية . ومن الطريف أن مين وباخوفن نشرتا نتائج دراستيهما في نفس السنة (عام ١٨٦١) .



ومهما يكن من شيء فإن معارضة الغالبية العظمى من التطوريين المعاصرين للنظرية التطورية الكلاسيكية لا تتوقف عند حد رفضهم فكرة المائلة بين التطور البيولوجي والتطور الثقافي والاجتماعي وتوكيدهم لأهمية التفرد التاريخي والنسبية الثقافية ، وإنما تذهب ببعضهم إلى حد النكار أن يكون التنافس والصراع من وسائل ووسائل التقدم الاجتماعي على ما كان يذهب إليه هيربرت سبنسر في نظريته عن البقاء للأصلح . فكلية « الأصلح » - في رأيهم - اصطلاح غير دقيق ومضلل ، ولا يفيد بالضرورة الامتياز والسمو في الخصائص والقوى والقدرات في كل الأحوال ، إذ قد يكون « البقاء » من نصيب « الفرد » الذي ينجم أكبر عدد من الذرية حتى وإن لم تكن لتلك الذرية خصائص وقوى وقدرات متميزة (٢٨) . وهذا ممناه أن العلماء المعاصرين - ويشاركهم في ذلك عدد من علماء البيولوجيا أنفسهم - يميلون إلى التشكك في الدور الذي يلعبه الانتخاب الطبيعي في التاريخ البشري والتكوين من أهميته وفاعليته في ذلك التاريخ ، ومن هذه الناحية فانهم ينظرون إلى الإنسان على أنه « حيوان » حامل للثقافة وناقل لها من طريق المحاكاة والتعلم ، وهما عمليتان تختلفان كل الاختلاف من عملية نقل الخصائص والصفات الفيزيائية عن طريق التكاثر البيولوجي . ومن هنا فإن كلا من هاتين العمليتين تؤلف موضوعاً لعلم مستقل ومتمايز تماماً عن العلم الآخر ، وعليه فليس ثمة ما يدعو إلى تفسير النظرية الاجتماعية تفسيراً بيولوجياً ، أو صياغتها في حدود والفاظ ومصطلحات البيولوجيا ، وإن كان هذا لا يمنع من وجود بعض أوجه الشبه بين التطور البيولوجي والتطور الثقافي (٢٩) .

(٢٧) المرجع السابق (تابلور) صفحة ٢٤ .

(٢٨) على الرغم من أن جوليان هكسلي عالم بيولوجي فاته يقلب مؤلفاً مماثلاً لذلك تماماً ، ويذهب إلى أن التنافس داخل النوع الواحد لا يمكن أن يكون مصدراً للتقدم التطوري . وقد أثار هذا المؤلف المادي نظرية سبنسر من الصراع والتنافس كثيراً من التساؤلات نظراً لانحياز الكثير من البيولوجيين والانثروبولوجيين على رفضها ، وما إذا كان هذا العداء نابهاً من أسس علمية بحتة أو أنه متأثر ببعض العوامل الأخلاقية مثل موقف التازين في القانيا من التسموب والصلوات الأخرى واستغلالهم فكرة الصراع والبقاء للاستغناء عن فرض سلطانهم على تلك التسموب والصلوات . - انظر في كلمة : - Greech, op. cit. p. 90.

(٢٩) Ibid., p. 91.

(٥)

إلا أن العالم الذي افلح في تبديد أحلام جوردون تشايلد وليزلى وايت في إقامة علم طبيعي للتطور التاريخي. وأسست ستارا كثيفا على هذه اللقمة التي كانت تراود الكثيرين من علماء القرن التاسع عشر وعددا من العلماء المعاصرين هو **الفريدلوف كروبر** Alfred Louis Kroeber الذي يصطرح في كل كتاباته الاتجاه التاريخي مع الاتجاه العلمي ، أو المسودخ Historian أو « عالم التاريخ الطبيعي » Natural Historian « على ما يقول جون جرين ، ويحاول كل منهما أن يتفوق على الآخر ويصرعه (٣٠) . ومع أن كروبر يرى أن الثقافة يمكن أن تخضع في دراستها للمنهج التاريخي والمنهج العلمي الدقيق وأن الأنثروبولوجيا علم انساني وعلم طبيعي في الوقت نفسه فقد كان يميل في بداية حياته إلى اعتبارها أقرب إلى الدراسات الإنسانية ، ولكن يبدو أنه غير رابيه قبل موته عام ١٩٦٠ وأصبح أكثر ميلا إلى أن يدخل الأنثروبولوجيا ضمن العلوم الطبيعية ، وذهب في ذلك إلى حد القول بأن علماء الأنثروبولوجيا حين ينظرون إلى « الإنسان » فانهم يفعلون ذلك باعتباره « حيوانا » وحسب وليس حيوانا له زوج أو حيوانا « خالدا » أو ما إلى ذلك ، وعلى هذا الأساس فانهم يقارنونه بغيره من الحيوانات . وقد تابع كروبر هيرت سبنسر في نظريته التي تميز بين اللاعضوي والعضوي وما فوق العضوي (أي الثقافة) وإن كان يعترف في الوقت ذاته بوجود اختلافات هامة بين التطور الثقافي والتطور العضوي ، لعل أوضحها هو أن الأنماط الثقافية الأساسية أقل ثباتا من الأنماط الفيزيائية التي تنتقل بالوراثة . وإذا كانت شجرة الحياة تتفرع دائما ولا تفعل أي شيء أساسي آخر غير ذلك التفرع ، وذلك باستثناء الفروع التي تلوي وتموت ، فان شجرة التاريخ الانساني تتفرع على العكس من ذلك باستمرار وتسمح في الوقت ذاته لغرومها بأن تتشابك وتنمو معا من جديد .

وتقوم كل آراء كروبر على التمييز بين المدخلين التاريخي والعلمي لدراسة الظواهر على ما ذكرنا ، وهو في ذلك يأخذ التاريخ بمعنى يختلف اختلافا جوهريا عن المعنى الشائع من أنه هو دراسة تتابع الظواهر والأحداث في الزمن ، وأنه بذلك يتناول دراسة أزمان كثيرة متتابعة . فقد كان كروبر يرى أن هذه نظرة خاطئة وفهم غير دقيق للتاريخ . إنما الذي يميز التاريخ في نظره هو محاولة إعطاء وصف متكامل لموضوع الدراسة وليس معالجة التتابع الزمني كما أن ما يميز المنهج العلمي هو محاولة تحليل العمليات المختلفة في حدود والفاظ كمية . وعلى هذا الأساس كان كروبر يعتقد في إمكان استخدام المنهج التاريخي في دراسة الأحداث والوقائع الحالية وكذلك في دراسة الظواهر التي تحدث في زمن محدود . وهذا هو ما يفعله الجالسيم الأنثروبولوجي في حقيقة الأمر حين يقوم بأبحاثه الميدانية التي تستهدف دراسة ثقافة مجتمع معين بالذات ، وهذا بالطبع علاوة على دراسة الظواهر المتتابعة التي تحدث في أزمان متعددة . فكان ماهية التاريخ لا تنحصر في عنصر الزمن ، كما أن الذي يميز الدراسة التاريخية هو الوصف التحليلي لأي مجموعة من الظواهر الثقافية في موقف معين بالذات . وعلى ذلك فان الدراسة التاريخية تأخذ في اعتبارها عنصر المكان إلى جانب عنصر الزمان ، وعلى هذا الأساس يعتبر كروبر الدراسات الأنثوجرافية دراسات تاريخية على الرغم من أنها لا تتابع سير الأحداث في الزمن أو تتناول أزمانا كثيرة ، أو هي بحسب تعبيره : « دراسة لا زمنية للتاريخ » وقد يبدو هذا

التعبير قريباً ... ولكن هذه الفكرة تلعب دوراً هاماً في تفكيره وفي تفكير معظم العلماء الأمريكيين المحدثين الذين يرون أن منهج الأنثروبولوجيا الثقافية منهج تاريخي (٢١) .

فهم التاريخ على أنه دراسة الظواهر والأحداث المتتابة في الزمن فهم ضيق اذن في نظر كروبر . إذ بالإضافة الى المعنى الزمني الذي يتمثل في تتبع الظواهر خلال الزمن هناك المعنى المكاني للتاريخ، وهو يهتم بوجود الظواهر الثقافية المختلفة وتجاورها في مكان محدد بالذات . وهذا هو المحك الاساسي الذي يقوم عليه التفرقة بين « العلم » و « التاريخ » . فالعلم لا يهتم بمسائل الوجود في الزمان أو في المكان كما لا يهتم بمشكلات الكيف ، وإنما يهتم بالتجريد والبحث عن القوانين وعن الدقة والضغط في الأشياء التي يمكن قياسها ، ويستعين في ذلك بأجراء التجارب الدقيقة ، وذلك بعكس المنهج التاريخي الذي لا يهتم بالوصول الى القوانين أو النظريات العامة ، بل ولا يستطيع الوصول إليها ، كما أنه لا يستطيع التنبؤ بالأحداث والوقائع المقبلة . وكل ما يمكن ان يفعله في هذا الصدد هو تبين نواحي الشبه بين الظواهر الثقافية والكشف بالتالي عن الأنماط لا القوانين .

« ولكن على الرغم من كل هذه الاختلافات بين العلم والتاريخ وبالتالي بين المنهج المستخدم في العلوم الطبيعية والمنهج التاريخي ، فان كروبر يعتقد أنه يمكن تطبيق المنهجين على كل الظواهر الموجودة في الكون بغير استثناء ، وعلى ذلك فإنه يمكن استخدامهما فعلاً في دراسة الثقافة والمجتمع مثلما يستخدمان في دراسة التشريح وعلم الفلك . وكل ما في الامر هو ان استخدام المنهج العلمي (أي منهج العلوم الطبيعية) يمكن ان يحقق نجاحاً كبيراً ونتائج أكثر دقة في دراسة الظواهر المضيئة، بينما يناسب المنهج التاريخي دراسة الظواهر الثقافية والاجتماعية والسيكولوجية » (٢٢) . وبهذا التمييز بين العلم والتاريخ يهدم كروبر كما ذكرنا كثيراً من آمال العلماء التطوريين المحدثين ، وهو نفسه يقول في ذلك : « لو صحت هذه القسمة الثنائية فلن يكون ثمة مكان لتطورية وأيت » .

ولقد حاول كروبر أن يميز بين تلك الأنكاد والتصورات تعبيراً عملياً ، وتبلورت جهوده آخر الأمر في كتابه الضخم عن « **صيف النمو الثقافي** » Configurations of Culture Growth الذي حاول أن يتتبع فيه اتجاه المجتمعات المختلفة لتنمية ثقافتها والوصول بها الى أعلى مستوياتها وبخاصة في المجالات العقلية والجسمية . ولسم يهتم كروبر في هذا الكتاب الضخم بالبحث عن أسباب التغير الاجتماعي اعتقاداً منه بأن « **الهمة الأولى للأنثروبولوجي هي الكشف عن الطريقة التي تعمل بها الثقافات** » قبل ان يحاول معرفة السبب الذي يدفع أي ثقافة لأن تتجه اتجاهاً معيناً بالذات وتتخذ طابعاً محدداً يميزها عن غيرها من الثقافات ، أي أن السؤال المهم بالنسبة لعالم

(٢١) انظر كتابنا : « البناء الاجتماعي » الجزء الأول « المفاهيم » ، الطبعة الثانية ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الإسكندرية ١٩٦٦ ، صفحة ٢٠٤ .

(٢٢) المرجع السابق ذكره - كذلك راجع على العموم :

Kroeber, A. L. ; History and Science in Anthropology, American Anthropologist, XXXVII 1935, pp. 539—69 ; Kardiner & Preble, op. cit., pp. 169—75.

الانثروبولوجي في دراساته وإبحاثه هو : كيف ؟ وليس ، لماذا ؟ ولم يكن كروبر يقتنع في ذلك بالوصول إلى تأويلات إيكولوجية أو اقتصادية أو تكنولوجية للتغير الاجتماعي على ما كان يفعل العلماء التطوريون من أمثال تشايلد أو وايت أو حتى لويس مورجان ، وإنما كان يصرح في الوقت ذاته على دراسة التغيرات التي نجمت عن بعض الدوافع ذات الطابع البيولوجي التي تعبر عن نفسها تعبيراً ثقافياً ، ولكنه في الوقت ذاته كان يرى أن التاريخ أوسع وأعمق وأكثر تنوعاً من أن يرد إلى مجرد عدد من المراحل المتتابعة (٣٣) . وعلى العموم فإنه يمكن القول إن موقف كروبر يتلخص في أنه يعتقد أن مهمة الانثروبولوجي هي البحث عن « كيف تفسر الثقافة » ؟ في الوقت الذي يبحث فيه عن حركات النوع الكبرى في تاريخ الثقافة . وواضح من ذلك أن موقف كروبر لا يخلو من التناقض . فبينما يجده يهاجم التطوريين التقدميين فإنه يحاول أن يعرف « التقدم » تعريفاً موضوعياً ، ولا يجد أثناء ذلك مفسراً من أن يتمشرف بأن بعض « مستويات » الثقافة الإنسانية أعلى من البعض الآخر بنفس الطريقة التي تعتبر بها الثدييات أعلى وأرقى من بقية أشكال الحياة الدنيا البسيطة ، ولو أنه يرى - في الوقت ذاته - أن من الخطأ أن يقتنع الباحث بالبحث عن المحركات البيولوجية البحتة للتقدم . وهو يقصده بذلك بنشر شك جوردون تشايلد الذي كان يعتبر أن استمرار الجنس البشري في البقاء وتكاثره من طريق التوالد هما المحركان الأساسيان للحكم على درجة التقدم ، ويكاد يفل كل ما عداهما من معايير ومحركات إضافية لا تنتمي إلى المجال البيولوجي . ولكن لعل أهم نقطة من نقاط الضعف في نظرية كروبر هي نظريته إلى الإنسان والحيوانات الأخرى بنفس النظرية ونفس الاعتبار . فإذا كان الإنسان « حيواناً » كما يقول فإنه بنشر شك حيوان « عقلائي » يملك القدرة على التفكير والتعقل واكتساب المعرفة ، وهي قدرة يبدو أنها لم تفارقه قط خلال كل تاريخه الطويل وأن اتخذت أشكالاً مختلفة . فليس السحر والخرافة مثلاً إلا وسائل لفهم الواقع والحقيقة ، « شأنهما في ذلك شأن « العلم » تماماً . وإذا كان الإنسان « الحديث » قد تمكن من « تطوير » المناهج والأساليب العلمية التي يستخدمها في تحصيله للمعرفة وفهم الواقع والحقيقة فإن ذلك يدل على التقدم بحسب ، وهذه كلها - على أي حال - سامور لا تتوفر للحيوانات الأخرى .

وكل هذا يشير في آخر الأمر إلى أن المشكلات التطورية أخذت تراجعت بشدة وتتوارى من التفكير الاجتماعي والانثروبولوجي المعاصر ، وأعلى الأقل تتخذ شكلاً جديداً يختلف عما كانت عليه في القرن الماضي ، وإن نظرية التقدم الاجتماعي من طريق الانتخاب الطبيعي لم تعد تؤخذ بعين الاعتبار الآن ، وأنه بدلاً من محاولة إبراز وتوكيد النواحي البيولوجية في التفسير البشري ومقابلتها بالتطور الاجتماعي والثقافي فإن العلماء المعاصرين يفضلون أن ينظروا للإنسان على أنه « حيوان ناقل للثقافة » أو خائن لها . وبذلك فإنهم يميزون بين الإنسان وبقية الحيوانات تمييزاً قاطعاً يكاد يماثل ما كان عليه في وقت قبل عصر داروين :

وجانب كبير من مسئولية انحسار التطورية الكلاسيكية يقع على عاتق النزعة البنيائية الوظيفية التي سيطرت على الدراسة الاجتماعية والانثروبولوجية ابتداءً من القرن الحالي ، خاصة بعد أن ثبت

تطبيق ذلك الاتجاه في دراسة المجتمع فائدته في إيجاد حلول عملية لكثير من المشكلات الاجتماعية سواء في المستعمرات حيث كان يعيش مظلم الشعوب « البدائية » التي كانت تؤلف الجبال الوحيد للدراسات الانثروبولوجية في بداية ظهور الانثروبولوجيا كعلم ، أو في المجتمعات الاوربية ذاتها التي اهتم علماء الاجتماع فيها بدراسة النظم والمشاكل الاجتماعية في ضوء البناء الاجتماعي الكلي . وبذلك مر تاريخ الفكر الاجتماعي والانثروبولوجي بفترة لم يكن ثمة فيها من يقف في وجه ذلك الاتجاه المعادي للتطورية أو « ضدالتطوري » Antievolutionary سوى عالم الاجتماع الأمريكي كيجلر A. G. Keller وعالم الانثروبولوجيا الأمريكيين ليزلي وايت وجوليان ستوارد ، وعالم الآثار البريطاني جوردون تشايلد (٢٤) هذا بالطبع الى جانب تلاميذهم الذين لا يزالون يحملون لواء النزعة التطورية ويمولون على « تطويرها » انصح هذا القول .

ويمكن القول بوجه عام ان التطورية المعاصرة تختلف عن النظريات السابقة في ناحيتين اساسيتين ، تتعلق الاولى منهما باشكال التكيف الثقافي التي يعتقد العلماء التطوريون المعاصرون ان التفسيرات التطورية تتم من خلالها ومن طريقها ، فقد حلت فكرة التكيف الثقافي محل البحث عن الاصول الاولى التي كانت تشغل اذهان التطوريين السابقين ومحل مبدأ الصراع . واما **الناحية الثانية** فتتمثل بمحاولة التوفيق بين بعض الاتجاهات والمبادئ التي كانت تعتبر متناقضة في الماضي ، والعمل على اندماجها كلها معا في وحدة متكاملة .

ولقد سبق ان رأينا كيف لجأ جوليان ستوارد الى فكرة « الايكولوجيا الثقافية Cultural Ecology » للتعبير عن تكيف الثقافات للبيئة الطبيعية كمظهر هام من مظاهر العملية التطورية ، بينما ذهب بعض العلماء الآخرين الى ان عملية التكيف لا تشمل البيئة الطبيعية فقط بل وكل عمليات التوافق مع النظم والانساق الاجتماعية الاخرى ، وبذلك فان الاختراعات والاكتشافات الجديدة والاستعارات الثقافية وكل انواع التغير تؤلف المادة الخام للتغير التطوري في الثقافة . وبذلك امكن العلماء المعاصرين ان يسقطوا من حسابهم تماما فكرة « حتمية التقدم » التي كان يتمسك بها التطوريون القدامى ، خاصة وان الدراسات الانثروبولوجية الميدانية الحديثة كشفت عن تفاوت المجتمعات الانسانية المختلفة ، بل وايضا المجتمعات التي توصف عادة بأنها « بدائية » - في درجة « التقدم » أو « التطور » . فبينما وصل بعضهم - على ما يقول سرفيس Service - الى حد « الثورة الجارفة » لا يسكاد البعض الاخر يكشف عن أي درجة من التقدم وانما يعيش في حالة غريبة من الركود أو « الاستقرار Stability » ونظرية التطور عن طريق التكيف تسمح بقبول هذا التفاوت والتسليم به ، كما تقبل امكان وجود الركود والتطور جنبا الى جنب ليس فقط في المجتمع الانساني ككل بل وايضا في كل مجتمع وفي كل ثقافة على حدة . بل ان « الاستقرار » قد يكون دليلا على نجاح عملية التكيف لأن الثقافة التي يتم تكيفها بنجاح تميل الى رفض أي تغيرات اخرى وهذا نفسه قد يوضح السبب في أن الثقافة التي قد تكون

(٢٤) انظر في ذلك المقال الرابع الذي كتبه ايمان سرفيس Elman R. Service « عن التطور الثقافي

Cultural Evolution » في « الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية » .
International Encyclopedia of Social Sciences, Art, Evolution.

« راقية » في إحدى مراحل حياتها قد تعجز عن أن ترتفع إلى مستويات أعلى وارتقى في المراحل التالية نظراً لنجاحها السابق ، رغم ما قد يبدو في هذا من تناقض .

ويشغل العلماء التطوريون المعاصرون أنفسهم بعدد من الأمور والمشكلات التي لم تكن تجد كثيراً من العناية من جانب العلماء السابقين . ولعل أول هذه الأمور هي : ما الذي يتطور ؟ هل هي الثقافة ككل التي كان علماء القرن التاسع عشر يتصورون أنها تمر خلال عدد من المراحل الكبرى ، أم أن الذي يتطور هو بعض الانساق الاجتماعية المعينة بالذات ؟ والتوفيق بين الرأيين ، بل والجمع بينهما أمر ممكن وميسر وصحيح في نظر العلماء المعاصرين . ذلك أن تطور « الكل » هو نتاج وحسيلة تطور المجتمعات الجزئية المعينة . وبذلك فليس هناك في الحقيقة سوى عملية تطورية واحدة وإن كان يتدخل في هذه العملية عنصر « انتخاب » الملائم التي يتم تطويرها من طريق التكيف في انساق معينة . وهذا هو السبب في اختلاف المجتمعات وتفاضلها بعضها من بعض ووصولها إلى مستويات متفاوتة من الرقي . ويطلق **مارشال ساليتر Marshall Sahlins** على ذلك اسم « المنظور التطوري الخاص أو المحدد » الذي يؤدي إلى ظهور التنوع والاختلاف نتيجة للتغيرات الناشئة عن التكيف في مجتمعات معينة ، وهو يتميز عن « المنظور التطوري العام » الذي يعتبر مقياساً للتقدم (٢٥) .

والمشكلة الثانية الهامة التي يوليها العلماء المعاصرون كثيراً من اهتمامهم هي : كيف يتم التطور ؟ وهل يكون ذلك حسب خطة مرسومة بشكل أو بآخر أو أنه يتم بطريقة لا شعورية ولا عقلانية ويخضع لعوامل لا يدركها الإنسان ؟ وهنا أيضاً نجد نفس محاولات التوفيق والجمع بين وجهتي النظر . فليس من شك في أن تقدم الأفكار له دخل كبير في تطور الثقافة . وكثير من هذه الأفكار يدركها الإنسان ادراكاً واعياً وتقوم على أسس عقلانية رشيقة كما هو الحال في العلم والهندسة بل وفي كثير من النظم الاجتماعية . فبعض النظم السياسية مثلًا تنشأ « عمداً » نتيجة لمحاولة إيجاد حلول للمشكلات الاجتماعية والاقتصادية . وهذا لا يمنع بطبيعة الحال من أن تظهر إلى جانب ذلك نتائج لم تكن متوقعة ولم يعمل حسابها من قبل . وإذا كان عنصر « الانتخاب » يظهر في هذه الحالة فإنه لا يمكن اعتباره مساوياً للانتخاب الطبيعي في البيولوجيا ، لأن عملية « الانتخاب الثقافي » تخضع في كثير من الأحيان لقدرة الإنسان على تحليل سلوكه وعلى التنبؤ بمستقبل الأحداث (وإن كانت هذه التنبؤات لا تتحقق في كثير من الأحيان) وكذلك قدرته على ترتيب أموره وتغييره في ضوء هذه التنبؤات . وهذه كلها خصائص إنسانية لا تتوفر في الكائنات الحية الأخرى . ومن الصعب أن نعتبر الوعى أو الإدراك والفطنة التي يبديها الإنسان نجو الأحداث مساوية للحمية التي كان يقول بها العلماء التطوريون إقدامي .

والمشكلة الهامة الثالثة والأخيرة التي يهتم العلماء المعاصرون بتوضيحها في دراساتهم

(٢٥) Sahlins, M. and Service, E., (eds) ; Evolution and Culture, ann Arbor ; Univ. of Michigan Press, 1960.

وبحوثهم هي : أين يمكن البحث عن الدوافع التطورية ؟ وأين تكمن هذه الدوافع ؟ هل هي توجد في وسائل الإنتاج أو في التكنولوجيا أو في صراع الطبقات أو في تقسيم العمل ، أم هل هي قسوة غيبية من قوى الكون يصعب إدراكها وتحديدها ؟ وواضح أن بعض هذه « الدوافع » له صلة وثيقة بالظروف والأوضاع العامة التي تسود المجتمع الصناعي الحديث . ويجب ألا ننسى أن الثورة الصناعية كانت من أهم العوامل التي ساعدت على ظهور التفكير التطوري في القرن التاسع عشر بعد أن شاهد علماء ذلك القرن التفاوت الشديدين أشكال الحياة الاقتصادية « المتخلفة » أو « التقليدية » كالزراعة والصيد والقتل والزراعة من ناحية والصناعة من ناحية أخرى ، ولكن مع ذلك فإن العلماء المعاصرين يميلون إلى عدم ربط التطور بأشكال الحياة الاقتصادية وحدها في جميع الحالات . فثمة تطورات هائلة تمت في المجال السياسي مثل تغير التنظيم القبلي البدائي الذي يقوم على نظام الرئاسة أو الزعامة التقليدية التي تنحصر في « أيدي شيوخ القبيلة » ، وتطور هذا التنظيم في المجتمعات التقليدية ذاتها إلى أن وصل إلى مرحلة تكوين الامبراطوريات الكبيرة . وأصدق مثل لذلك هو ما حدث في حضارات أمريكا الجنوبية وظهور بعض الامبراطوريات المملوكة التي قام بتأسيسها الإلهاني الأصليون هناك . وعلى ذلك فإن من الأسف والسفه - في رأي هؤلاء العلماء - افتراض أن « التطور » يحدث دائما وفي كل الأحوال في قطاع معين بالذات من قطاعات الثقافة ، وأن الأمر يتطلب مزيدا من البحث والدراسة بقصد التعرف على مزيد من الحالات والحصول على مزيد من الأمثلة الخاصة بالتغير ، وهذا هو الهدف الأخير من قيام هؤلاء العلماء بالبحوث والدراسات الميدانية التي تغطي كل أنواع المجتمعات الإنسانية بعد أن كان علماء القرن التاسع عشر يكتفون بالتأمل النظري في وضع نظرياتهم أو يستمعون بما كتبه الرحالة والبشرون من الشعوب « البدائية » ، ويصدق أن كان العلماء في النصف الأول من القرن العشرين يقصرون بحوثهم ودراساتهم الميدانية على تلك الشعوب « البدائية » وحدها (٣١) .



والخلاصة هي أن معظم الأنثروبولوجيين الثقافيين لم يعودوا يحفلون بدراسة الثقافة الإنسانية كلها بنفس الطريقة التي كان يستعملها علماء القرن التاسع عشر . ومع أنهم لم يعودوا يهتمون بتتبع المراحل التي مرت بها هذه الثقافة والسبل التي سلكتها في انتقالها وهجرتها وانتشارها في مكان معين يفترضون أنه موطنها الأصلي فانهم لم يبدلوا المنهج التاريخي تماما وإنما يستعملونه بطرق أخرى مختلفة تتفق مع تغير النظرة إلى الأنثروبولوجيا ذاتها . فالنتائج التسالفة الآن في الأنثروبولوجيا الذي يميل نحو تركيز الدراسات العقلية أو الميدانية على مجتمعات محلية محددة اقتضى من الأنثروبولوجيين الثقافيين أن يكتفوا بدراسة الثقافة التقليدية في ذلك المجتمع ببلدات والقرى التي طرأت عليها نتيجة للاحتكاك الثقافي دون أن يضطروهم الأمر إلى البحث من أوجه الشبه أو الاختلاف بين هذه الثقافة المعينة وغيرها من الثقافات في بقية أنحاء العالم وفي العصور والأزمان السابقة ، أو محاولة ترتيب هذه الثقافات بحسب رقيها أو انحطاطها مع تبين موضع تلك الثقافة المحددة من النسق كله .

« ويظهر ذلك بشكل واضح في كتابات فرانز بواز Franz Boas الذي يعتبر بحق شسيخ الانثروپولوجيين في امريكا . فقد كان بواز يعارض بشدة الفكرة السائدة عن وجود صيغة واحدة ثابتة للتطور الثقافي ، تنطبق على الماضي مثلما تنطبق على المستقبل بالنسبة لكل المجتمعات وبغير استثناء ، وان التطور الثقافي يسير دائماً من البسيط الى المركب في مراحل معينة ومرسومة تحدد بالضرورة درجات التقدم التي احرزها الجنس البشري كله . ولكن ذلك لم يمنعه من ان يؤمن بإمكان دراسة التطور في نطاق كل ثقافة على حدة ، كما لم يمنعه من الاقرار بحدوث التقدم في بعض ميادين الثقافة كاللقدم في ميدان التكنولوجيا مثلا . ومن هنا كان بواز يسرى ضرورة الاكتفاء في الابحاث الانثروپولوجية بدراسة ثقافات معينة بالذات مع تتبع انتشار سمانها ولامحها في مناطق ثقافية محددة وليس في العالم اجمع ، وذلك تبعاً لتوفر المعلومات والحقائق والبيانات اليقينية المؤكدة . فلم يكن استخدام النهج التاريخي في نظر بواز يعني اذن البحث من تاريخ ثقافة الجنس البشري كله ، وانما هو دراسة تاريخ ثقافة مجتمع محدد بالذات ، كما ان الانثروپولوجيا ذاتها لم تكن تعنى عنده دراسة تطور الثقافة البشرية ومراحل ذلك التطور بقدر ما كانت تمنى دراسة ثقافات معينة يؤلف كل منها وحدة وظيفية متكاملة ومتماصة . ولنا نقصد بذلك ان بواز اسقط من حسابه كلية مسألة الاهتمام بالتاريخ الفلسفي للحضارة الانسانية ، وكل ما في الامر هو انه كان يرى ان الوقت لم يحن بعد لمعالجة مثل هذا الموضوع الشائك المعقد ، وانه يتعين على العلماء قبل ان يقدموا على مثل هذه الدراسة ان يدرسوا اولاً ديناميات الثقافة وعمليات التغير الثقافي التي تحدث بالفعل في ثقافات محددة ومعينة بالذات دراسة تفصيلية مركزة ، وان ينتقلوا بعد ذلك الى تحليل عمليات التغير الثقافي في هذه الثقافات تحليلاً مقارناً لتحديد النماذج الثقافية الاساسية التي ينطوي عليها تاريخ الثقافة الانسانية كلها . وهذا معناه ببساطة ان الخطوة الاولى التي يجب ان تقوم بها الانثروپولوجيا الثقافية قبل ان تشغل نفسها ببحث مشكلات تطور الثقافة في عمومها ، هي دراسة العمليات الثقافية التي تحدث في المجتمعات القائمة الآن بالفعل . فلكل ثقافة تاريخ خاص بها نشأ نتيجة التطورات الداخلية التي حدثت في تلك الثقافة وحدها ، وكذلك نتيجة للتاثيرات الغريبة الطارئة التي تتعرض لها هذه الثقافة من الخارج . وعلى ذلك فليس هنا لاية « ضرورة » سيكولوجية تحتم سير التطور في العالم بأسره حسب خطوات معينة بالذات ، كما ان اية محاولة لتحديد مثل هذه المراحل التطورية لن تساعد بحال على تفسير تاريخ الثقافة في اى مجتمع واحد معين » (٣٧) .



(٣٧) انظر كتابنا من « البناء الاجتماعي » الجزء الاول « المفاهيم » المرجع السابق ذكره ، صفحات ٢١٠ وما

بمبدا .

المراجع

- Adams, A. ; *The Eternal Quest*, Constable, London 1970.
- Alland, A. ; *Evolution and Human Behavior*, Tavistock, London 1967.
- Bidney, D. ; *Theoretical Anthropology*, Columbia Univ. Press, N.Y. 1954.
- Childe, V. G. ; *Man Makes Himself* ; Mentor Books, N.Y. 1955.
- ; *Social Evolution* ; Fontana Library, London 1963.
- Goldschmidt, W. ; *Man's Way* : Holt, Rinehart Gwinston, N.Y. 1959.
- Greene, J. C. ; *Darwin and the Modern World View*, Mentor, N.Y. 1963.
- Harris, M. ; *The Rise of Anthropological Theory*, Crowell, N.Y. 1970.
- Huxley, J. ; *Evolution in Action*, Harper and Brothers, N.Y. 1957.
- Kardiner, A and Preble, E. ; *They Studied Man*, Mentor, N.Y. 1963.
- Kroeber, A. L. (ed.) *Anthropology Today*, Chicago Univ. Press, 1953.
- Peacock, J. L. & Kirsch, A.T. ; *The Human Direction*, Appleton-Century-crofts, N.Y. 1970.
- Pfeiffer, J. E. ; *The Emergence of Man*, Thomas Nelson, 1970.
- Rodnick, D. ; *An Introduction to Man and His Development*, Appleton-Century-Crofts, N.Y. 1966.
- Steward, J. ; *Theory of Culture Change*, Urbana, Illinois U.P. 1955.
- Tax, Sol (ed). ; *Evolution After Darwin* (3 Vols), Chicago U.P. 1960.
- White, Leslie A. ; *The Science of Culture*, Farrar Straus and Cudahy, N.Y. 1949.
- ; *The Evolution of Culture*. McGraw-Hill, N.Y. 1959

• الأصول البشرية •

بقلم : د. ر. بيليه
ترجمة : فاروق مصطفى اسماعيل

مقدمة

ربما كان أشهر اجتماع عقدته الجمعية البريطانية هو ذلك الاجتماع الذي تم عام ١٨٦٠ في أكسفورد أي منذ أكثر من مائة سنة . فلقد عقد هذا الاجتماع في العالم التالي مباشرة لظهور كتاب تشارلز داروين عن « أصل الأنواع » وهو الكتاب الذي أدى ليس فقط إلى انقسام الناس بين النظرية البيولوجية من ناحية والنظرية الدينية والرائى الشائع بين عامة الناس من ناحية أخرى ، بل أنه أدى أيضاً إلى انقسام البيولوجيين على أنفسهم . والمناظرة الحادة التي جرت بين كل من هكسلي وغيرهما من أقطاب الداروينية وأسقف أكسفورد صمويل ويلبرفورس معروفة . خلال هذه المناظرة سأل ويلبرفورس هكسلي متهمكاً عما إذا كان انحداره من سلالة القردة جاء من ناحية الأب أو من ناحية الأم ، ويقال أن هكسلي أجاب على ذلك :

• العنوان الأصلي لهذا المقال هو Human Origins . ، وقد نشر في مجلة "Advancement of Science" عدد مارس ١٩٦٨ صفحات ٣١٨ - ٣٧٨ . مؤلف المقال استاذ مساعد في الأثنولوجيا الفيزيائية بمعمل دكويرث Duckworth Laboratory كلية الألبا الأثنولوجيا بجامعة كامبردج . والد راجس الترجمة الدكتور أحمد أبو زيد .

« إذا سئلت عما إذا كنت اختصار بين الانحدار من ذلك الحيوان المسكين ذى اللحاء المحدود والمشيحة المنحنية والذي يوزع ابتساماته وأصواته في كل مكان ، وبين الانحدار من صلب رجل على درجة عالية من القدرة والمهارة ويحتل مكانة مرموقة ولكنه يستغل هذه الملكات في الاستهزاء بالباحثين المتواضعين عن الحقيقة والعمل على هدمهم ، فأننى لا أتردد في الإجابة على هذا السؤال » .

ومع أن كتاب داروين قد غطى النظرية التطورية ، فالظاهر أن ما تضمنه من أمور تتعلق بالإنسان هي التي سببت معظم القلق ليس فقط لعلماء البيولوجيا ورجال الدين بل ولغيرهم أيضاً . فال معروف مثلاً أنه في نفس ذلك العام (١٨٦٠) سألت زوجة أحد قساوسة كاتدرائية ورستمر زوجها : « هل صحيح أنا ننحدر من سلالة القردة ؟ أننى أرجوياً عزيزى ألا يكون ذلك صحيحاً ، ولكن لو صح ذلك ، فأننا نرجو ألا يصبح معروفاً » . كيف يمكن أن يكون الإنسان الملاك الضعيف له مثل هؤلاء الأجداد المتوحشين !

وفي عام ١٩٧١ أصدر داروين كتاباً آخر بعنوان « أصل الإنسان » خصصه بالذات لوضع التطور البشرى ، وقد بين فيه - وبطريقته الحلوة التي تميز كل كتاباته - أنه على الرغم من أن أسلاف الإنسان ليسوا مطابقين تماماً أوحى يشبهون إلى حد كبير القردة العليا الموجودة في الوقت الحالي فإنه يمكن وصفهم حين يتسم الكشف عنهم بأنهم قردة عليا . ويستطرد داروين قائلاً : « ومن الطبيعي أن يدفعنا ذلك إلى التساؤل من مسقط رأس الإنسان . . ؟ ففى كل اقليم من الأقاليم الكبرى في هذا العالم ترتبط الثدييات الموجودة حالياً ارتباطاً وثيقاً بالأنواع المنقرضة في نفس الأقليم ولذا فمن المحتمل أن أفريقيا كانت مأهولة فيما مضى بأنواع مسن القردة العليا المنقرضة والتي لها صلة وثيقة بالأنوربلا والشيمبانزى ، ولما كان هذان النوعان أشد الأنواع شبيهاً بالإنسان الآن فإنه من الأرجح أن يكون أسلافنا الأوائل قد عاشوا على القارة الأفريقية وليس في أى مكان آخر » .

وهذا معناه أنه منذ مائة عام تقريباً استنتج تشارلز داروين وجود صلة قوية بين الأسلاف المبكرين للإنسان والقردة العليا ، وأنه من الأرجح أن يكون هؤلاء الأسلاف من البشر الأوائل قد نشأوا في أفريقيا .

وما أريد أن أفعله هنا هو أن أذكر لكم شيئاً من بعض الاكتشافات المثيرة التي حدثت في السنوات القليلة الماضية ، وهي اكتشافات بدأت تلقى ضوءاً على تلك التأملات الداروينية التي مضى عليها الآن قرن أو أكثر . ولكن قبل أن أتكلم عن الأصول البشرية أعتقد أنه ينبغي أن أبداً بشرح بعض الكلمات التي سوف أستخدمها .

المصطلحات :

يقسم علماء الحيوان الثدييات إلى عددين المجموعات الأساسية التي تعرف باسم « الرتب orders » ، وتعرف الرتبة التي ينتمى إليها الإنسان هو وأقرب الأنواع الأخرى إليه ، إلى القردة العليا والنسانيس . والقردة شبيهة البشرية وأسلافهم باسم « الرئيسات Primates » ويقسم هذه الرتبة بدورها ثانية إلى أقسام فرعية . . فالقردة العليا الموجودة الآن مثل الشيمبانزى ، والنوربلا ، والسعلاة orangutan تؤلف عائلة واحدة تعرف باسم « القرديات Pongidae » ، ويدخل في هذه العائلة أيضاً أسلافها المنقرضون ، ولذا فإن لهذه العائلة

بعداً زمنياً . ومن ناحية أخرى فإن الجنس البشري بكل فروعه الموجودة حالياً أو التي انقرضت يؤلف عائلة أخرى تعرف باسم « **الادميات** Hominidae » . وقد يمكن أن نطلق على هذه الكائنات التي تضمها هذه العائلات المصطلحات العلمية الأكثر شيوعاً وهي Pongids و Hominids (١) وهما مصطلحان مرادفان إلى حد كبير لكلمتي « **قرد** » و « **إنسان** » ، وإن كانا يستخدمان استخدامات أكثر دقة .

وكما بين داروين نفسه فإن أوجه الشبه بين « **الادميات** » و « **القرديات** » أقوى وأشد منها بينهما وبين أي عائلة أخرى من العائلات الرئيسة . ولقد أثر جدل طويل استمر أكثر من مائة سنة حول تحديد الوقت الذي انقسمت فيه هذه الرئيسات المبكرة لأول مرة ونشبت إلى السلالة البشرية والسلالة القردية . وقد تلذبت التقديرات وتراوحت بحيث يذهب بعض الثقة إلى أن هذا الانشقاق حدث في فترة زمنية مبكرة ، بينما يرى البعض الآخر أنه حدث منذ عهد قريب . ومع أننا لا زلنا نجهل التاريخ الدقيق لهذا التفرع ، فإننا نعرف بالتأكيد أنه حدث منذ عشرين مليون سنة على الأقل لم تحدث تفرعات أخرى بعد ذلك .

لقد ناقشنا اصطلاح « **القرديات** Pongids » و « **أشباه البشر** » أو « **الادميات** Hominids » ، وبقي بعد ذلك اصطلاح آخر ينبغي مناقشته ذلك أنني أعتقد أن القليلين من الناس لديهم أدنى شك حول معنى كلمة « **الإنساني** » أو « **بشري** » . إن هذه الكلمة تصفنا نحن باعتبارنا أعضاء في النوع المعروف باسم « **الإنسان العاقل** Homo Sapiens » . ولكن متى أصبحتنا إنسانيين ؟ . إذا قبلنا الحقيقة القائلة بأنه كان لمة تطور بالفعل وإن التطور يصدق علينا تماماً مثلما يصدق على أي نوع آخر ، فسوف يكون من الجلي الواضح أنه كان لنا في فترة ما من التاريخ أجداد وأسلاف يختلفون عنا في تشريحيهم وفي سلوكهم ، ولن تكون هناك قفزات حادة في هذا السجل التطوري . وكلما زاد عدد الحفريات التي نكتشفها وأمكن بالتالي ملء مزيد من الثغرات الموجودة حالياً أصبح سجلنا من التطور البشري أكثر استمراراً واتصالاً . وليس من شك في أن الاستمرار أو الاتصال يجعل من الصعب وضع تعريفات وحدود فاصلة بشكل قاطع ، وهذا يصدق على « **الإنساني** » أو « **البشري** » . ومع ذلك فإن لمة اتفاقاً هاماً على ضرورة استخدام اصطلاح « **إنساني** » بالنسبة « **لأشباه البشر الأوائل** » أو **الادميات** المبكرة حتى يمكن اعتبارهم أعضاء في جنس **الإنسان** Homo .

ويعتبر سجل حفريات أشباه البشر أكثر ما يكون اكتمالاً بالنسبة للعاليين الآخرين من السنوات أو نحو ذلك ، ولكنه فقير جداً فيما يتعلق بالفترة السابقة على ذلك ، وتقع هذه الفترة التي تقدر بمليون سنة في الحقبة التي يسميها الجيولوجيون عصر البلايستوسيني Pleistocene والعهد المحدث (انظر شكل ١) . والمعروف أن عصر البلايستوسيني بدأ منذ نحو مليون سنة (ومنذ وقت قريب فقط بدأ العلماء يعتبرون أن مليوناً من السنين تقدير كاف لبداية هذا العصر) . وقبل البلايستوسين كان عصر البلايوسيني Pliocene أو العهد الحديث المتأخر الذي بدأ منذ أحد عشر أو اثني عشر مليوناً من السنين ، ومن قبله كان عصر الميوسيني Miocene أو العهد الحديث الأوسط والذي بدأ منذ ما يزيد على خمسة وعشرين مليوناً من السنين . وعلى أي حال فإننا سوف نلتهم أولاً بأشباه البشر الذين وجدوا في البلايستوسين .

(١) إلى Pongids أي « **القرديات** » ونطلق على القردة البشرية المفسمة . أما الـ Hominids أي « **أشباه البشر** » فنطلق على كل فصائل الإنسان المعروفة الحديثين والحفري .

٠	البلايستوسين (العهد الاحدث)
٥	البلاوسين
١٥	(العهد الحديث المتأخر)
٢٥	المويسيني
٣٥	(العهد الحديث الأوسط)
٤٥	الأوليوسيني
٥٥	(عهد الفجر الحديث)
٦٥	الباليوسين

الزمن الطباشيري

شكل (١)

جات الاضطراب الجيولوجية المعروفة باسم العصر الثلثي والعصر الرباعي بعد الزمن الطباشيري وقد ظهرت الريبسات المبكرة في العصر الطباشيري كما ظهرت أولى النسانيس والقردة في الاوليوسيني واول انششاء البشر في الميوسين ، اما البشر الذي يؤلف جنس الانسان Homo فلم يعرفوا قبل البلايستوسين .

جنس الانسان :

ظهر البشر الذين لا يمكن تمييزهم عنا من الناحية الفيزيائية لأول مرة منذ حوالي أربعين ألفاً من السنين ، أما قبل ذلك فان أسلافنا لم يكونوا يشبهوننا تماماً . ومع ان فمة خطورة في التعرض لهذه النقطة فاننا اذا سلطنا بحدوث التطور في الخط البشري فلن يكون من غير المنطقي ان نتوقع ان أسلافنا لم يكونوا يشبهوننا في أي مرحلة من مراحل ذلك التطور ، واني أؤكد على هذه النقطة اذ يبدو ان بعض الانثروپولوجيين ينسونها حين يحاولون اعادة تركيب شجرة التطور الانساني .

ان احدى الخصائص المميزة للانسان العاقل الحالي هي مقدرة على المشي والجري على قدمين اثنين وليس على اربع . ومن المحتمل ان هذا النوع من الجري والمشي قد تطور في فترة مبكرة من تطور أشباه البشر ربما كوسيلة تساعد على القنص بكفاءة أكثر . ومن المؤكد أنه في الوقت الذي عاش فيه « انسان النياندر » او النياندرثال Neanderthal Man كانت عملية القنص قد اصبحت على درجة عالية من الكفاءة والافتان .

كذلك يتميز الانسان الحديث بكون حجم مخه . فمتوسط سعة الجمجمة - وبأنثالي التقدير المادي لحجم المخ لكل الجنسين في كل سلالات « الانسان العاقل » - هو ١٣٢٠ سم^٣ ، وهذا يماثل ثلاثة أضعاف متوسط سعة الجمجمة عند القردة العليا . فمتوسط السعة عند الفوريلا هي حوالي ٥٠٠ سم^٣ ، وعند الشمبانزي حوالي ٤٠٠ سم^٣ ، ونادراً ما تصل السعة الى أكثر من ٧٠٠ سم^٣ عند الفوريلا أو أكثر من ٥٠٠ سم^٣ عند الشمبانزي ، في حين ان معظم الكائنات

البشرية العادية تتراوح سعة الجمجمة عندها بين ٩٠٠ ، ١٨٠٠ سم ٢ ، صحيح أن هناك رؤوساً صغيرة جداً لها ساعات أسفر ولكن هؤلاء يكادون جميعاً يكونون متخلفين عقلياً . ان نحو ٩٠٠ سم ٢ للمخ تمثل الحد الأدنى المطلق لنوع الذكاء الموجود عند الإنسان العاقل ، وهذا مالا يمكن للقرود العليا أن تصل اليه بحال .

هذا المخ الضخم نسبياً الذي يتميز به الإنسان هام جداً بالنسبة لنا ، فإذا أردنا أن نجد خاصة واحدة فقط تميزنا عن بقية الحيوانات الأخرى فمن المؤكد أن هذه الخاصة هي ارتفاع ذكائنا ونوعيته (ولست أريد أن أدخل هنا في مناقشة معنى « الذكاء » ولكن أبداً ما يكون تعريف الذكاء فمن المؤكد أننا أكثر ذكاء من رأى حيوان آخر) . والواقع أن كبر حجم المخ هو الذي يساعد السلوك الاجتماعي عند الإنسان على أن يصل إلى هذه الدرجة من التقدم ، وبطلب علماء الأنثروبولوجيا على هذا الكل المعقد الذي ينفرد به الإنسان كلمة « ثقافة » فالثقافة في معناها الواسع تشمل تلك الجوانب من السلوك الإنساني التي تنتقل بالتعليم من جيل لآخر ، وهذه الجوانب تشمل على النظم القانونية والسياسية والدينية السائدة في المجتمعات ، فضلاً عن الأساليب التكنولوجية لصناعة الأدوات وغير ذلك من اللامع الأخرى . صحيح أن بعض الثدييات له سلوك اجتماعي معقد يعتمد على التعليم الفردي ، ولكن السلوك الإنساني المكتسب من طريق التعليم أغنى من ذلك إلى غير حدود . كذلك يتصل الناس بعضهم ببعض باستخدام « اللغة الصوتية » ، بينما لا تستطيع الحيوانات الأخرى ذلك . والواقع أن اللغة الإنسانية وسيلة فعالة جداً لنقل المعلومات التي تتعلق ليس فقط بالحاضر بل وإيضاً بالماضي والمستقبل وبالأشياء التي لا نراها بأعيننا .

وجانب كبير من حياة الجنس البشري يتمثل في حياة القنص المرتبطة بالعصر الحجري ، وقد استغرقت هذه الفترة - حسب التقديرات المتحفظة المعقولة - حوالي ربع مليون سنة تقريباً . ومنذ ما يزيد قليلاً على عشرة آلاف عام اكتشف بعض الجماعات البشرية أسلوباً جديداً للعيشة يقوم أساساً على تدجين النباتات واستئناس الحيوان ، وبذلك تحولوا من القنص إلى الزراعة ، وبالتالي من الحياة المتنقلة إلى حياة الاستقرار ، ويطبق علماء الآثار على هذا اسم العصر النيوليثي أو الحجري الحديث Neolithic الذي جاء في أعقاب العصر الباليوليثي أو الحجري القديم ، Palaeolithic .

ومن الطبيعي أن الشعوب المستقرة التي تعتمد على مصادر منتظمة من الغذاء النباتي والحيواني يمكنها أن تزداد في الحجم وزيادة هائلة . وبالتالي بعد الناس البدن لا يشتغلون بالانتاج ولكنهم ينحسرون في أمور أخرى مثل رجال السياسة والدين والجنود والمخترعين والفنانين وأصحاب المهن الأخرى بقدر من الطعام أوفر مما كان يحدث من قبل . والواقع أن العصر الحجري الحديث أدى إلى حدوث انفجار هائل في التطور الاجتماعي الإنساني كما أدخل تغيرات لاتزال مستمرة حتى الآن . فلم تستغرق الفترة التي انقضت منذ ظهور الفلاحين الأوائل حتى ظهور القبيلة الدرية سوى عشرة آلاف عام ، كما أن هذا « التقدم » لم ينشأ عن التطور العضوي ولا عن تغير في بناء المخ وإنما نشأ عن الاختراعات الاجتماعية الجديدة وعن التطور الثقافي ، وهما نوعان مختلفان تماماً من التطور . وليس نعمة ما يدعو للشك في أن بناء المخ الإنساني الحديث يعاقل إلى حد كبير جداً المخاخ أسلافنا الذين كانوا يعيشون منذ عشرة

آلاف عام أو حتى منذ خمسين ألف سنة ، وأن الأمر يبدو كما لو كان المخ الإنسانى حين وصل الى مرحلة تطورية معينة لم تطرأ عليه أية تغيرات فيزيقية أخرى .

وكان الإنسان العاقل الذى عاش فى العصر الحجري صياداً ماهراً لحيوانات وكان يعوض نقصه النسبى فى الحجم والقوة والسرعة بالذكاء والتخطيط والتعاون وكانت آلامه المصنوعة من الحجارة أو الخشب أو العظم على درجة كبيرة من التعقيد ، وكان يمارس دفن الموتى ، كما أنه ترك وراءه نقوشاً وصوراً على درجة عالية من الجمال ، وهذه كلها أمور كشفتها لنا الحفائر الأركيولوجية . وليس من شك فى أن نظمته الدينية والسياسية والاجتماعية كانت متطورة مثل فنونه التكنولوجية تماماً ، وهذا معناه أن البشر فى تلك العصور كانوا يشبهوننا الى حد كبير أو أنهم كانوا على الأقل يشبهون الشعوب البدائية الموجودة فى العالم الآن .

وأشهر هؤلاء البشر الحفريين هم سكان الكهوف المعروفون باسم « انسان النياندر » وليس من المحتمل أن يكون هؤلاء النياندرتاليون الذين عاشوا فى أوروبا الغربية أجدادا لى سلالة من السلالات البشرية الموجودة الآن ، ومع ذلك فإن أسلاف الإنسان الحديث كانوا موجودين بغير شك فى تلك الفترة ، وربما كانوا يقطنون فى أوروبا الشرقية وآسيا الغربية وغير ذلك من المناطق ، وليس من المحتمل أيضاً أنهم كانوا مختلفين اختلافاً كبيراً عن النياندرتاليين الذين عاشوا فى أوروبا الغربية ، ومع ذلك فقد يحسن أن نستخدم اصطلاح « أشباه النياندرتاليين » Neandertaloid لوصف الأقسام التى كانت تعيش فى تلك الفترة (خمسين ألف عام أو يزيد) فى أوروبا الشرقية وآسيا وأفريقيا وتقتصر كلمة انسان النياندر على الأقوام التى عاشت فى أوروبا الغربية .

ومن السهل أن نستنتج أن أشباه النياندرتاليين كانوا يسرون على قدمين مثلما نحسب نحن تماماً ، ومع أن أفكاكهم وأسنانهم ووجوههم كانت أكبر منها عند الإنسان الحديث ، ومع أن جماجمهم كانت تختلف عن جماجمنا من حيث الشكل ، فإن أمخاخهم كان لها نفس حجم مخ الرجل الحديث ، كما أنهم كانوا يعرفون دفن الموتى ، ويدبروهم كانوا يؤمنون بالعالم الآخر ، ويعرفون فوائد النار ، كما أن أدواتهم وآلاتهم كانت متنوعة وعلى درجة من الاتقان وإن كانت لا تضارع آلات البشر الذين جاؤوا من بعدهم .

ومع أن أشباه النياندرتاليين لا يختلفون عنا قليلاً من الناحية التشريحية فإن معظم الانثروبولوجيين يميلون الآن الى تصنيفهم ضمن « الإنسان العاقل Homo Sapiens » مما يوحي بأن أوجه الشبه بين الإنسان الحديث وأشباه النياندرتاليين أكثر أهمية من نواحي الاختلاف . ولو نظرنا لمسألة عبر عشرين مليون سنة أو أكثر من التطور البشرى فسوف نجد أن هذه السلالات الأولى من الإنسان العاقل قريبة من ليس فقط فى الزمان ، بل وأيضاً من حيث التشريح ومن حيث ما يمكن الاستدلال عليه من سلوكهم .

ولكن الصورة عما كانت عليه الأوضاع قبل ١٥.٠٠٠ سنة أقل وضوحاً ، كما أن هناك كثيراً من الثغرات فى سجل حفريات « أشباه البشر » ، ولكنها تصبح أقل غموضاً حوالى

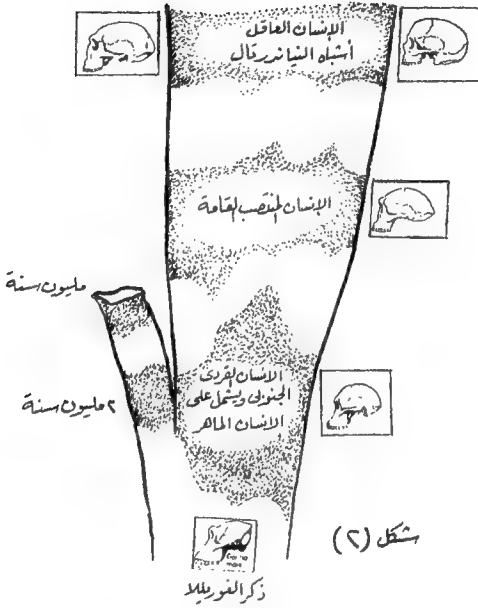
النصف مليون سنة الأخيرة خلال الفترة المعروفة بالعصر البلاستوسيني الأوسط . إذ لدينا حفريات آدمية من هذا العصر من أماكن متعددة في العالم القديم : من جاوه والصين وأوروبا وأفريقيا . ومما لا شك فيه أن الإنسان كان يعيش في مناطق أخرى أيضاً ولكنهم لم تكتشف بعد .

ويبدو أن هؤلاء البشر كانوا يعيشون منتصبين القامة تماماً كما هو شأن « الإنسان العاقل » ولكن أمخاخهم كانت أصغر من أمخاخنا ، اذ كان متوسط السعة الجمجمة حينئذ اقل من ١٠٠٠ سم^٣ ، ومن ثم فمما يكاد يكون مؤكداً أنهم كانوا اقل ذكاء منا ، كما أن ثقافتهم كانت اقل تطوراً وهذا ينعكس في الفجاجة النسبية التي تميز ادواتهم الحجرية إذا ما قورنت بأدوات الإنسان العاقل وآلاته . ولكن بالرغم من ذلك فقد كانوا على درجة من الكفاءة في القنص ، كما كانوا يعرفون طريقة استخدام النار . ومع أنهم يصنفون ضمن « جنس البشر » فانهم يوضعون في المادة ضمن نوع آخر هو « الإنسان المنتصب القامة Homo erectus » تمييزاً لهم عن « الإنسان العاقل » .

ولكن ينبغي أن نكون على حذر حين نقول أن الإنسان المستقيم القامة قد تطور الى الإنسان العاقل ، لأن ما نفعله في الحقيقة هو أننا أخذنا المليون سنة الأخيرة أو نحو ذلك في عمر « أشباه البشر » ثم شققناها الى جزئين بواسطة خط يبدأ في موضع ما بين ربيع مليون سنة ونصف مليون سنة مضت ، أي أننا نقسم بذلك العملية التطورية المستمرة وبطريقة تفسيتية تماماً (انظر شكل ٢) . وعلى ذلك فإن سلالات الإنسان المنتصب القامة التي ظهرت في مصر متأخر لا بد وأن تكون في الواقع مشابهة في بناء الجسم للإنسان العاقل المبكر . والنقطة الهامة التي يجب أن نذكرها هنا هي أن ما نعالجه الآن على أي مستوى زمني واحد هو نوع واحد من أشباه البشر موزع في معظم أنحاء العالم القديم . وقد تطور هذا النوع فعلاً خلال الزمن وتفرع تفرعاً كبيراً فيما بين العصر البلايستوسيني الوسيط والعصر البلايستوسيني المتأخر بحيث نجد أنفسنا مضطرين الى أن نستخدم أسماء مختلفة لوصف أقسام مختلفة لنفس السلالة أو الفرع . ومما يؤسف له أن تسمية الأقسام المختلفة للفرع الواحد بأسماء مختلفة يؤدي في الحال الى اختلافات حادة ، في الوقت الذي لا يوجد فيه أية اختلافات على الإطلاق .

وفي الحقيقة أن وضع الحدود بين الإنسان المنتصب القامة والإنسان العاقل قد تقرر عن طريق بعض الأحداث التاريخية المتعلقة بالكشف . فقد كانت هناك عينات من الحفريات كافية عن أشباه البشر ترجع الى فترة زمنية تقدر بنحو ١٥٠ ألف سنة وكذلك الى فترة تقدر بنصف مليون سنة مضت ، ولكن لم يكن هناك سوى القليل جداً عن الفترة التي تفصل بينهما ، ولذلك فانه من الأسهل أن نضع الحدود الفاصلة في تلك الثغرة . ولو كانت هذه الثغرة في معلوماتنا ظهرت في موضع آخر لكان لدينا فواصل أخرى مختلفة وبالتالي تحديدات مختلفة من نوعها البشرية .

إننا نستطيع ، وفي الامكان بغير شك ، أن نتصور نوع الجبل الذي سوف يثار حين نعتبر على حفريات ترجع الى الفترة الفاصلة بين التاريخين ، وهل هذه الحفريات هي حفريات للإنسان المنتصب القامة المتأخر ، أو للإنسان العاقل المبكر ، أو هل هي حفريات من نوع آخر جديد تماماً ؟ . وما دمننا على يقين من أن هذه الحفريات الجديدة جزء من نفس السلالة التي تتطور من



شكل (٢)

تصور مثالي لتطور أشباه البشر في العصر البلايستوسيني . وتشير المساحات المظلمة بالنقطة إلى حفريات معروفة ، وتمثل الصور إلى اليمين أنواع الجهاجم التي سبق ذكرها ، وتمثل الصورة إلى أعلى اليسار جميعية انسان النياندرتال في أوروبا الغربية ، أما الفرع البازو إلى اليسار فيمثل إحدى سلالات « أشباه البشر » التي لم نذكرها في المثال وقد انقرضت هذه السلالة منذ نصف مليون سنة .

مستوى الانسان المنتصب القامة الى مستوى الانسان العاقل ، فلن يهتما كثيرا ان نسميها بهذا الاسم او ذلك . وبطبيعة الحال فان هذا الجدل يطبق على حفريات أشباه البشر السابقين على ظهور الانسان المنتصب القامة .

أشباه البشر في العصر البلايستوسيني المبكر :

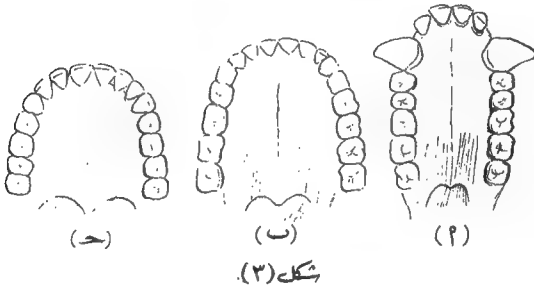
حتى عام ١٩٢٥ لم يكن تم العثور على أى نوع من أشباه البشر في ترسيمات العصر البلايستوسيني المبكر ، أى في الفترة الجيولوجية التي تقس على وجه التقريب بين مليون ومليون عام مضت . ولقد قيل ان الاكتشافات التي تمت في پلتداون Piltown في مقاطعة سسكس Sussex في عامي ١٩١١ و ١٩١٢ تمثل أحد النماذج البلايستوسينية المبكرة ، نظراً لأن تجويفها المخي كان يشبه الى حد كبير جلداً سانجده عند الانسان الحديث ، ولو أن الفك كان اقرب الى فك القردة العليا . ولكن في الخمسينيات امكن البرهنة على ان اكتشافات پلتداون كانت مجرد عملية تزييف ، وعلى ذلك فليس هناك ما يبدل دلالة قاطعة على وجود كانتات بشرية تشبه الانسان العاقل الحديث قبل اربعين ألف سنة مضت . وفي عام ١٩٢٥ وجد أحد علماء التشريح من جنوب افريقيا ، وهو ريموند دارت Raymond Dart ، نموذجاً جديداً لأشباه البشر من العصر البلايستوسيني المبكر واطلق عليه اسم « انسان جنوب افريقيا القرد » *Australopithecus africanus* ، وقد جاءت العينة الأولى من تاونج Taung في جنوب افريقيا ، ثم تلاحت منذ ذلك الحين العينات في اعداد كبيرة من مناطق أخرى في الجنوب أيضاً بحيث أصبح لدينا الآن الكثير من المعلومات عن تركيبها التشريحي .

وحين نشر داوت لأول مرة وصفه للانسان القرد الجنوبي ، لم يكن لديه معلومات الا عن الجمجمة . وقد بين أن حجم المخ كان صغيراً اذ لم يزد من ٥٠٠ سم^٣ . ونحن نعرف أن مثل هذا الحجم يوجد لدى القردة العليا الموجودة الآن وأنه لا يوجد قط عند الانسان الحديث ولا حتى عند الانسان المنتصب القامة الأكثر بدائية . ومع ذلك فقد لاحظ دارت أيضاً أن أسنان ذلك الانسان القرد الجنوبي كانت اقرب الى أسنان الانسان منها الى أسنان القردة العليا ، كما أنه اعتقد أن بعض السمات الأخرى في الجمجمة كانت أشبه بسمات جماع « الأدميات » منها بجماع « القرديات » . ولقد كان دارت يعتقد كثيراً من علماء الاثروبولوجيا في ذلك الحين أن كبر حجم المخ هو أكثر السمات البشرية تميزاً . وأنه ما دام « الانسان القرد الجنوبي » كان يعاقل مخ القردة من حيث الحجم فلا يمكن أن يكون من أشباه البشر ، ومع ذلك فقد وضعه في عائلة جديدة في مرحلة وسط بين « القرديات » و « الأدميات » .

ولقد قوبل اكتشاف « دارت » بالشك المطلق من جبهة الاثروبولوجيين الاوربيين الذين اعتبروه مجرد نوع آخر من القرد . ونحن نعرف أن معظم الاثروبولوجيين كانوا في تلك الآونة يعتقدون أن « أوائل أشباه البشر » في العصر البلايستوسيني مثل « انسان پلتداون » كانوا يشبهون « الانسان العاقل » . وكان الرأي السائد على العموم هو أن أشباه البشر الأوائل كانت لهم امخاخ كبيرة وأن أسنانهم وفكوكهم كانت أشباه أسنان القردة العليا وفكوكها . والواقع أن هذه

صورة متفارية تماماً للصورة الحقيقية ، فقد كان لأسلافنا المبكرين في العصر البلايستوسيني أمخاخ صغيرة كأمخاخ القرود ، وأسنان كأسنان أشباه البشر الذين جاءوا فيما بعد .

ولو كان إنسان جنوب أفريقيا القرد صغير الحجم ، خفيف البنية لا يتعدى طوله ٤ الى ٦ أقدام ، ولا يزيد حجم مخه في المتوسط عن ٥٠٠ سم^٣ ، ومع ذلك فإن صغر مخه لم يجعل منه قرداً إلا إذا كان الحصان الذي يحمل منقبرة يعتبر بقرة . وعلى العكس من القرود العليا فإن الإنسان القردى الجنوبي كانت له أسنان آدمية تماماً (انظر شكل ٣) . إذ كانت القواطع صغيرة ومرصوفة عمودياً في الفك كما كانت الأنياب صغيرة وتشبه القواطع ، في حين كانت الأضراس كبيرة ولكنها رغم ضخامتها كانت تشبه أضراس الإنسان المنتصب القامة والإنسان العاقل .



العنك والأسنان العليا عند (أ) ذكور الفوريلاو (ب) الإنسان القرد الجنوبي و (ج) سكان استراليا الأصليين .

ويمكن أن نلاحظ في النخاعة محيط فتحة الأسنان مدى صغر الأنياب وتسطحها وعدم وجود فجوات بين الأنياب والقواطع ، كما أن النمط المورفولوجي العام الذي يظهر متجانساً عند الإنسان القرد الجنوبي هو من النوع السائد بين الإدييات .

والمعروف أن أنياب القرود وبخاصة الذكور تمتاز بـ كبر الحجم ، كما تمتاز الأسنان بالبروز ، ولهذا أهمية في السلوك الاستمراري وفي القتال . كذلك تتميز القواطع عند القرود آكلة الفواكه مثل الشمبانزي والسملاء (الأورانج أوتان) بـ كبر حجمها نسبياً ، وتستخدم هذه « الترسانة » الرائعة من الأسنان الأمامية في القضم ومضغ الفواكه والنباتات الصلبة التي لا يمكن أعضائها

بالبدين ، وبطبيعة الحال فان القردة العليا لا تزال تستخدم ايديها في كثير من المناشط بما في ذلك جمع واعداد انواع الطعام المختلفة .

وتشابه بناء أسنان « الانسان القرد الجنوبي » مع أسنان الانسان يوحى بأن هذه الفصيلة المبكرة من اشباه البشر لم تستخدم أسنانها بنفس الطريقة التي نَجدها عند « القرديات » والواقع ان هذه نقطة كان قد بينها بعض الباحثين من قبل الذين استنتجوا انه من المحتمل ان يكون « الانسان القرد الجنوبي » قد استخدم الأدوات كاسلحة للهجوم والدفاع وكالات للقطع والحفر للحصول على الطعام . وقد دعمت الاكتشافات التي تمت حديثا هذا الرأي .

وتدل المعلومات الاركيولوجية على ان الانسان القرد الجنوبي كان قد عرف صنع واستخدام الآلات المصنوعة من الحجر والعظام. ولكن ماذا كان هدفه من ذلك ؟ ، لقد اهتم داوت بجمع العظام الحيوانية المرتبطة بأشباه البشر من الكهوف واستطاع ان يبين انها كانت بدون شك بقايا ومخلفات الحيوانات التي قام الانسان القرد الجنوبي بصيدها وقتلها واكلها . ومن الصعب ان تصور كيف كان يمكن لهذا الانسان القرد ذي الاسنان الامامية غير الفتاكة ان يصيد ويقتل بمثل هذه الدرجة من المهارة دون ان يستعين على ذلك بالآلات المصنوعة من الحجر او العظام .

وتدل بعض عظام الحوض والساق على ان الانسان القرد الجنوبي لم يكن يمشى على اربع ، او انه اتخذ لنفسه طريقة خاصة بالمشى على اربع مثلما فعلت النسائيس والقرد ، فهناك عدة اوجه شبه اساسية بين حوضه وساقه وحوض وساق اشباه البشر التي جاءت بعده ، وعلى ذلك فمن المحتمل ان الانسان القرد الجنوبي كان يمشى على قدمين وان لم يكن يسير منتصب القامة بنفس الطريقة والقدرة التي نسير نحن بها ، كما ان من المحتمل انه كان كثير الحركة يستطيع ان يقطع مساحات شاسعة من الارض .

واخيراً فان الوضع الجيولوجي للحفريات يدل على ان هذه الادميات المبكرة كانت بالضرورة تعيش في مناطق مفتوحة وتقطع اقاليم السافانا بخلاف القردة العليا التي كانت تسكن الغابات اساساً .

والعينات الاصلية الخاصة بالانسان القرد الجنوبي في جنوب افريقيا عثر عليها في الترسبيات التي يصعب لسوء الحظ تحديد تاريخها بدقة ، ومع ذلك فمن المحتمل ان تكون اقدم هذه المخلفات ترجع الى نحو مليونين ونصف من الاصوام اواكثر . ولقد تمكن الدكتور لويس ليكي وزوجته أخيراً من الكشف عن حفريات اشباه البشر من العصر البلاستوسيني المبكر في الترسبيات الهائلة الموجودة بشرق افريقية في منطقة Olduvai Gorge في تنزانيا . واقدم تلك الحفريات المكتشفة ترجع الى مليوني سنة تقريباً بينما تألف بعض الحفريات الاخرى مجموعة يمتد تاريخها حتى العصر البلاستوسيني الاوسط مع بعض نماذج من الانسان المنتصب القامة ويمكن ردها الى نحو نصف مليون سنة تقريباً .

لقد وصف ليكي Leaky وطوبياس Tobias ونابير Napier الأدميات المبكرة في عصر البلايستوسين بأنها أنواع جديدة من الجنس البشري ومن الإنسان الحاذق Homo Habilis . وكما هو الشأن بالنسبة لإنسان جنوب إفريقيا القرد فإن هذا النوع يتألف من أدميات لها أmaxاج صغرة كأمخاخ القردة ، بينما أسنانها وهياكلها العظمية تشبه أسنان الإنسان وهيكلة العظمى . وثمة عينة على درجة عالية من الروعة والأهمية تتألف من مجموعة من عظام القدم المتحجرة تبين بوضوح أن الإنسان الحاذق Homo Habilis يعيش منتصباً على قدمين ولا يسير على أربع .

كذلك كان هذا الإنسان صانعاً للآلات ، وقدامته أن يصنع أشكالاً من الأدوات الحجرية على درجة كبيرة من الدقة تدعو للدهشة . ولقد كان الحظ حليف الدكتور ليكي وزوجته (٢) حين اكتشفا موقعا كاملا يضم عدداً من الآلات والبقايا الحيوانية في حالة جيدة وبه بعض الدلائل التي تشير إلى أن « الإنسان الحاذق » عرف بناء المساكن التي يأوي إليها . وهذا الاكتشاف الأخير على درجة كبيرة من الأهمية ، فهو يوحي بأنه مندل نحو مليوني عام كانت جماعات أشباه البشر تضي نوراً من الوقت في مكان واحد يصطادون فيه ويعيشون معاً في تجمعات متميزة .

إلا أن هناك جدلاً طويلاً لا يزال يدور حول الوضع الحقيقي الذي يحتله « الإنسان الحاذق » في التطور الإنساني ، ورأى باختصار هو كما يلي :

لقد ساد عصر البلايستوسين الأوسط وأشباه البشر الأواخر في مناطق كثيرة من العالم القديم ، وليس من غير المعقول أو من غير المنطقي أن نفترض أن الأجداد المباشرين لهذه الأدميات « أشباه البشر » كانوا هم أيضاً منتشرين في كثير من المناطق . والواقع أن العينات الخاصة بالإنسان جنوب إفريقيا القرد في العصر البلايستوسيني المبكر جمعت من هذه الأنواع الأولى المبكرة (الأسلاف) ، وكذلك كان الحال بالنسبة لأنواع الإنسان الحاذق Homo Habilis في شرق إفريقيا . واعتقد أن كلا من إنسان جنوب إفريقيا القرد والإنسان الحاذق كانا ببساطة فئتين من البشر منفصلتين جغرافياً ولكنهما تنتميان إلى نوع واحد ، وليس من شك في أن هناك أقواماً من عصر البلايستوسين المبكر تنتمي إلى هذا النوع قد وجدت في مناطق أخرى من العالم ولكنها لم تكشف بعد .

وعلى أي حال فإن « أشباه البشر » الذين وجدوا في العصر البلايستوسيني المبكر منذ ١٥٠ إلى ٢٠٠ مليون سنة كانوا قادرين على الجري على قدمين ، ويبدو أن هذه الطريقة في الانتقال

(٢) تولى الدكتور لويس سيمور بازييت ليكي Louis Seymour Bazett Leakey في أوائل أكتوبر ١٩٧٢ في مستشفى فولهام Fulham بعد نوبة قلبية وكان عمره ٦٩ سنة . وقد أمضى ليكي حوالي أربعين سنة من عمره في شرق إفريقيا باحثاً من الحفريات التي قد تكشف عن أصل الإنسان ، وكان يؤمن بأن إفريقيا هي « جنة عدن » التي عاش فيها الإنسان الأول . وقد أعلن عام ١٩٦٧ أنه عثر على بعض الأجزاء العظمية في كينيا قبل على أن الإنسان عاش منذ مليون سنة على الأقل وأنشغل على هذه الأجزاء من المجموعة الحفريات استثنائياً كينياً الإفريقي - Kenyapithecus africanus وذلك دعوى القارية الفلاسفة بأن الإنسان لا يرجع إلى أبعد من خمسة ملايين سنة (الرجوع).

قد ساعدتهم على القنص بنجاح وعلى أن يقطعوا مسافات شاسعة من الأرض جرياً وراء الفريسة، وكذلك يبدو أنهم كانوا يعيشون على العموم في المناطق المفتوحة في الأقاليم المدارية . وعلى الرغم من أن أمخاخهم كانت صغيرة ولم يكن حجمها يزيد من حجم أمخاخ القردة العليا ، إلا أنهم كانوا قادرين على السلوك التعاوني ، كما كانت لهم القدرة على صنع مختلف الآلات البسيطة .

ولقد كافح داووت وغيره من العلماء كفاحاً مبرراً كي يجعلوا الآخرين يقبلون وجهة نظرهم بأن تلك الأشكال المبكرة كانت في الحقيقة لأشباه البشر . ولقد سبق أن رأينا أحد الاعتراضات على هذا الرأي وهي أن أشباه البشر الذين يشبهون من الناحية التشريحية الإنسان الحديث كانوا يعيشون في نفس الفترة التي عاش فيها الإنسان القرد الجنوبي . ولكن لم يعد هذا الاعتراض قائماً الآن ، إذ أن الكشف عن تزييف إنسان يلتادون هدم ما كان تسميته بنظرية « الإنسان العاقل المبكر Early Sapiens » .

كذلك دخلت بعض التعديلات على الصورة الجيولوجية ، فعندما كتب سير آرثر كيث Sir Arther Keith (الذي تولى رئاسة الرابطة أثناء الاجتماع الذي عقده في لينز عام ١٩٢٧) في عام ١٩٣١ أنه كان يعتقد أن عمر الإنسان القرد الجنوبي كان حوالي ٤٠٠.٠٠٠ سنة وليس أكثر من مليوني سنة كما هو المعروف الآن ، فإنه كان يعتقد أن عمر الإنسان المنتصب القائمة كان ٣٠٠.٠٠٠ سنة وليس نصف مليون إلى ثلاثة أرباع المليون من السنين . وهذا « التمدد » في العصر البلايستوسيني يسمح لنا بفترة زمنية أطول نستطيع أن نرد إليها الحفريات التي تم العثور عليها ، كما أنه يعطي فرصة أوسع للتطور التدريجي من مرحلة الإنسان البدائي إلى الإنسان الأكثر تقدماً .

وكان ثمة سبب آخر للنفور العام من قبول فكرة أن الإنسان القرد الجنوبي كان أحد أجداد الإنسان الحديث ، ونعني بذلك حجم المخ . ولقد سبق أن اشرنا إلى الأدلة التي تشير إلى وجود عدد من الملامح السلوكية والتشريحية البشرية منذ مليوني عام مضت . إلا أن هذه الخصائص السلوكية لا توجد إلا في الحيوانات التي لها فقط أمخاخ القردة العليا . وسوف أستشهد على ذلك من طبعة عام ١٩٤٧ لكتاب ظهر لأول مرة عام ١٩٣١ ، وكان هذا الكتاب أحد المراجع الرئيسية أن لم يكن المرجع الرئيسي ، للأنثروبولوجيين الأمريكيين والإنجليز على السواء لسنوات كثيرة (١) .

كان الإنسان القرد الجنوبي « يفتقر إلى نمو وكبر حجم المخ الذي يعتبر خاصة انسانية ، بل وربما كان هو الملح الآخر فيما يتعلق بوجود علاقة نسب مباشرة بينه وبين الإنسان . . فنظراً لافتقار هذه الفصيلة إلى الأمخاخ ظلت قردة على الرغم من أن أمتنانها كانت تشبه أسنان الإدميات » .

والمفروض أنه كان لدينا في وقت ما أسلاف لهم: أمخاخ أصغر من أمخاخنا التي بلغت حداً

(١) القصود هنا هو كتاب Hooton, E. A., Up from the Ape, Macmillan, N.Y., 1947 .

غير مألوف من الكبر . ولقد أصبح واضحاً الآن أن أسلافنا كانوا أكديمين أسفل الرقبة (بسل وأيضاً أعلى الرقبة إذا أخذنا الإنسان في الاعتبار) . وذلك قبل أن تتميز رؤوسنا بالحواجب الواضحة الرنيعة . ومن المؤكد أنه من غير المنطقي أن ندخل كل أشباه البشر ذوات المنح الصغير في دائرة القردة وبخاصة إذا كنا في الوقت ذاته نرفض أن يكون من بين أسلاف الإنسان أى مخلوق فيه شبه من القردة . ونحن ندرك الآن بالطبع أن أشباه البشر المبكرين لم يكونوا قردة بأى معنى دقيقى للكلمة .

وأخيراً فلدينا الآن ما يمكن تسميته -حسب تعبير زوجة قميس ورومستر - فزع شديد من فكرة أن يكون من بين أسلافنا كائنات غير بشرية على الإطلاق .

أهمية الدراسات الميدانية الرئيسات :

اعتقد أن القردة العليا قد لقيت كثيراً من المعاملة السيئة . فقد كان العلماء في العصر الليكتورى ينظرون إليها على أنها كائنات فظة ومتوحشة . ولكن هذه النظرة لم تعد بكل تأكيد تعبر عن رأى العلماء الذين درسوا بالفعل سلوك الرئيسات . فمعد الخمسينيات تجدد الاهتمام بدراسة الرئيسات الحية ، وتعتبر الدراسات التي أجريت على الشمبانزى والنوريللا في مواطنها الطبيعية في إفريقيا من الدراسات ذات الأهمية الخاصة بالنسبة لنا (وينبئى الآنسى أبداً أن سلوك الحيوانات في حدائق الحيوانات ليس بالضرورة مطابقاً لسلوكها الطبيعي المعتاد) . وتعتبر الدراسات التي قامت بها جين جودول Jane Goodall التي تعرف الآن باسم (البارونة فون لايفيك جودول - Baroness Von Lawick - Goodall) أهم تلك الدراسات الميدانية على الإطلاق بالنسبة لنا . فقد عكفت على دراسة مجموعة من قردة الشمبانزى في تنزانيا منذ الستينيات حتى الآن .

وتتميز السلوك الاجتماعى لهذه القردة بشدة التعقيد ، كما أنها تتمتع بدرجة عالية من الذكاء . وتعيش في زمر اجتماعية صغيرة غير متماسكة وتتفاوت في تركيبها . فقد يتألف بعضها من الإناث فقط مع صغارها وبعض القردة النابتة أو من الذكور والإناث فقط أو من القردة الشابة فقط أو الإناث فقط . وتركيب هذه الزمر الصغيرة غير ثابت ، إذ قد يترك القرد أحدها ويلتحق بالآخرى في أى وقت دون أى صعوبة .

وقد تقوم في الزمرة الواحدة شبكة واسعة من العلاقات . فالأمهات وأطفالها يتبادل التحية بكثير من الحب حين تتجمع ، كما أن الانعزال المتبادلة داخل الزمرة الواحدة أو بين مختلف الزمر تسودها الألفة والمودة على الموم . وكما هو الحال في الجماعات الإنسانية فإن التعبير بحركات الوجه وأوضاع الجسم له أهميته في الاتصال الاجتماعى .

ففى تنزاليا، حيث تعيش الحيوانات، في المناطق الخلوية المكشوفة تتجول جماعات الشيبانزى إلىى قد تضم حوالى الخمسين فرداً إلى مسافات قد تزيد على عشرة أميال مربعة للبحث عن الطعام . ويعتقد بعض الدارسين أن هذا المتجمع الكبير من الحيوانات - وليس تلك

الزمر الصغرى - هو الذى يؤلف « رهط » الشمبانزى . ويتغير البناء الاجتماعى داخل هذا « الرهط » باستمرار ، ومع ذلك فان الانتماء يظل قائماً بصفة عامة بين الافراد الذين يستطيعون دائماً ادراك العلاقات مع عدد اكبر من الحيوانات الاخرى التى لا يدخلون معها بالضرورة فى اتصال مباشر أو دائم .

وتنام الشمبانزى على الأشجار فى اعشاش مدها كل ليلة ، اذ يختار « الرهط » مكاناً جديداً للطعام والنوم وذلك أثناء تحركه اليومى . أى ان الشمبانزى لا ترتبط لفترة طويلة بمكان واحد تعتبره قاعدة تعود اليها مثلما يفعل الصيادون من البشر . وتعتبر الزمر التى تتألف من الذكور فقط أشد جماعات الشمبانزى اقبالاً على المفامرة ، فهى تقطع مسافات شاسعة جداً فى بحثها عن الطعام ، فاذا ما عثرت على مصدر جديد فالأغلب أن تقرر الذكور على الأشجار أو تدق على الأرض بحيث تجذب الضوضاء التى تصدرها انتباه قرود الشمبانزى الاخرى الموجودة فى المنطقة .

ومع ذلك فان هذا البناء الاجتماعى الذى يصل الى تلك الدرجة المدهشة من التعقيد . وكذلك تلك العلاقات المعقدة المنة التى تقوم بين الافراد توجد كلها على الرغم من أن امخاخ الشمبانزى لا تزيد من حجم امخاخ القردة الاخرى . ومن هذه الناحية ، وفى هذه النقطة العامة على الأقل ، فان دراسة حياة الشمبانزى فى الغابة يمكن أن تساعدنا فى دراسة السلالات البشرية القديمة Palaeoanthropology .

والانسان القرد الجنوبي الذى يعتبر من الادميات التى عاشت فى العصر البلايستوسينى المبكر كان يتمتع بمخ أكبر الى حد ما من منخ الشمبانزى ، وبخاصة اذا أخذنا فى الاعتبار اختلاف حجم الجسم . وليس هناك ما يدعم للاعتقاد بأن السلوك الاجتماعى لتلك الادميات المبكرة كان أقل تعقيداً من سلوك الشمبانزى ، ولا معنى لهذا ان الشمبانزى يتصرف وبسلك بنفس الطريقة التى يسلك بها الانسان القرد الجنوبي . وبالطبع فان الاختلاف بين مخ القرد والمخ الانسانى ليس مجرد اختلاف فى الحجم ، ذلك ان خلايا المخ عند الانسان اكبر من خلايا مخ القردة واكثر منها تعقيداً ، كما ان مساحات جديدة من الخلايا قد اضيفت الى المخ الانسانى واعيد تشكيل تنظيمه الداخلى . وعلى ذلك فانه على الرغم من ان اشباه البشر المبكرين قد تكون لها امخاخ القردة فمن المحتمل ان هذه الامخاخ كانت تعمل بطرق مقاربة الى حد ما من امخاخ القردة مما كان يرتبط عليه ظهور أنماط سلوكية مقاربة .

وكما سبق أن ذكرنا ، فان القردة العليا تقطن أساساً فى الغابات وفترات على النبات ، بينما الانسان القرد الجنوبي ، وشأنه فى ذلك شأن اشباه البشر الاواخر ، كان قاصداً للحيوانات ويعيش فى المناطق الخلوية المفتوحة ، ولو انه لم يكن على نفس الدرجة من الكفاءة فى القنص مثل الانسان المنتصب القائمة ، كما ان سلوكه الاجتماعى لم يكن على نفس الدرجة من التقدم والتطور . ومع ذلك فالظاهر ان هذه الادميات المبكرة كانت تقيم بالفعل فى مناطق الإقامة لمدة ايام متتالية فى كل مرة ، وربما كان يسود عندها نوع من تقسيم العمل بين الذكور التى تتحرك

ونتفضل وراء القنينة ، والاناث اللاتي يمكن في المسكرات لرعاية الصغار ولجمع وأعداد الطعام .

الآلات وتطور الإديمات :

لقد أثرت باختصار وبطريقة عابرة تقريباً إلى ظاهرة صناعة الآلات في الحياة الاجتماعية عند أشباه البشر . والواقع ان صناعة الآلات لها أهمية خاصة في التطور الانساني . ولقد تقبل معظم الباحثين الآن الفكرة القائلة بأن الآلات هي التي - بمعنى أو بآخر - صنعت الانسان . ولو سمح لنا هنا باستخدام بعض التعميمات الحديثة فإنه يمكن القول ان هناك نوعاً من « التغذية المرتدة Feed-Back » المستمرة بين بيئة تتميز بتزايد تعقدها الثقافي واقدامها على صنع الآلات من ناحية وبين سلوك يتزايد تعقده نتيجة لزيادة كبر حجم المخ من الناحية الأخرى .

ويمتدح الانسان أحد الثدييات الاجتماعية القليلة التي تنظم في زمر اجتماعية من أجل الحصول على الغذاء . لكن الطعام الذي تسم الحصول عليه وبخاصة لحم الحيوان لن يمكن تناوله الا اذا استعين على اعداده بالأشياء الطبيعية مثل الأحجار . ولما كانت أسنان الانسان غير مهية للقيام بعملية التمزيق والتقطيع فان الآلات تصبح حيوية للممكن من تقطيع اللحم وكذلك - على سبيل المثال - كسر العظام للحصول على النخاع الذي بداخلها .

ومن هنا كان لاستخدام الأدوات وصناعتها أهمية خاصة في التطور الانساني . فالقدرة على استعمال الأشياء براءة تعتبر عنصراً أساسياً في لعب الأطفاسال في الجنس البشري بينما لا تدخل في لعب الرئيسات الأخرى . ويكشف الشبان والبالغون في العادة عن درجة عالية من البراعة في استخدام اليدين ، وقد تكونت هذه القدرة والبراعة في عقولنا خلال ملايين عديدة من السنين من التطور ، ونعني بذلك تطور صناعة الآلات .

ان أحد الاكتشافات المدهشة التي توصلت اليها « جين جودول » أثناء دراساتها الميدانية هو أن الشمبانزي يقوم بإعداد الآلات والأدوات للاستعانة بها في الحصول على طعامه ، كان يلتقط على سبيل المثال أحد الفروع الرفيعة ويدسها في حفرة « للتلل الأبيض » ثم يسحب الفرع المغطى بالنمل ويمرره بين شفتيه لينزع النمل من فوقه . أو قد يستخدم في ذلك الفروع الصغيرة بعد أن ينزع عنها الأوراق والشعيرات بحيث تصبح أداة مثبذة صالحة للاستعمال ، وقد يحمل هذه الأدوات معه لمسافات طويلة وفترات طويلة من الزمن قبل أن يحتاج إليه استخدامها . وكثيراً ما تمضغ الشمبانزي أوراق الأشجار ثم تستخدمها كاسفنجة لتسحب بها الماء من جوف الأشجار . ومع ذلك فان استخدام الآلات ليس جانباً جوهرياً في حياة الشمبانزي ، إنما بالنسبة للإنسان ، فلا بد من الاستعانة بالآلات حتى يمكن للأفراد والجماعات أن تستثمر في الوجود .

وقد لاحظت مس جودول أيضاً أن الشمبانزي تأكل اللحوم ، وقد شاهدت بنفسها بعض الذكور تتجمع وتخرج معاً للإيقاع ببعض النسايس من فضيلة الكولوبوس الأحمر .

وتأكلها ، بل كثيراً ما يشترك في لحم القريسة أفراد من الشمبانزى « تستجدى » من الجماعة التى قامت بالصيد نصيباً من اللحم . ومع أن بعض الرئيسات الأخرى تصطاد الحيوانات وتأكل لحماً فإن هذا نادر الحدوث . كما أن اقتسام الطعام الحيوانى غير معروف عند أى من الرئيسات الأخرى ما عدا الشمبانزى . صحيح أن اقتسام الطعام معروف بين اللواحم الاجتماعية Social Carnivores مثل الذئاب وبعض كلاب الصيد ، كما أننا نحن أيضاً ندخل ضمن « اللواحم الاجتماعيين » .

ويجب أن نتذكر أن هذه الأنماط السلوكية وجدت فقط عند الشمبانزى التى تعيش فى المناطق الخلوية المفتوحة ولم يتم اكتشافها للآن عند الحيوانات التى تعيش فى الغابات وربما كان مرد ذلك هو قلة الدراسات التى أجريت على الشمبانزى التى تعيش فى الغابات أو أن الطعام النباتى لا يوجد بوفرة فى المناطق الخلوية .

ولقد ذكر المرحوم الاستاذ هول Hall منذ بعض الوقت أن الرئيسات تستخدم « الأشياء » فى المحل الأول كاسلحة أكثر مما تستخدمها كآلات فى المجالات الاقتصادية البحتة (كالحصول على الطعام وإعداده) . ولو رجعنا مرة أخرى إلى أسنان الإنسان القرد الجنوبي والإنسان المنتصب القائمة والإنسان العاقل (انظر شكل ٣) نسوف نلاحظ صغر حجم الأنياب بحيث تكاد تشبه القواطع ، ويمكن أن نقارنها فى ذلك بأنياب ذكور القرود العليا والنسانيس التى تشبه الخنجر . فما السبب إذن فى أن ذكور الإدميات لا تمتلك تلك الأسنان التى تستخدم كاسلحة ؟ أن معظم الأنثروبولوجيين سوف يجيبون على ذلك بأن هناك أدوات أخرى كثيرة يمكن للإنسان أن يستخدمها فى الدفاع الشخصى أو الجسمى . هذه « الأدوات الأخرى » هى الآلات التى تستخدم كاسلحة .

وتستخدم القرود العليا أحياناً « الأشياء » أو الأدوات فى سلوكها الاستعراضى وفى حالات العدوان والهياج ، إذ قد تستخدم الذكور ما تصادفه أمامها من حجارة وكتل الطين والمصى أو حتى النباتات فتقذف بها إعداءها . وإذا كانت هذه الأشكال من الأنماط السلوكية قد عرفتها الإدميات المبكرة فلن يكون من الصعب فهم مدى انتظام واستمرار تطور استخدام الهراوات والحراش . إذ على عكس الحال بالنسبة لتلك الرئيسات التى تقتات على النباتات ، فسان الرئيسات التى تعيش فى جماعات وتمارس قنصر الحيوان لا بد أن تتعلم بسرعة كيف تجمع بين الاستعمال الاقتصادى والاستخدام الصدوانى للآلات .

ويبدو أن استخدام الآلات كان معروفاً قبل العصر البلايستوسينى الأول ببعض الوقت نظراً لأن الأسنان الأمامية عند الإنسان القرد الجنوبي كانت صغيرة الحجم بالفعل وأخذت شكل الإنسان الإدمية ، ولا بد أيضاً أن الأشياء المادية قد لعبت دوراً هاماً فى حياة أشباه البشر قبل العصر البلايستوسينى بزمان طويل .

وقد يحسن هنا أن نلخص بعض النقاط الهامة ٩ فلقد ذكرت أنه ينبغي ألا نشغل أنفسنا

كثيراً بمسألة الأسماء التي يمكن إطلاقها على المراحل المختلفة لتطور أشباه البشر وأنه ينبغي بدلاً من ذلك أن نركز على الاتجاهات المختلفة التي اتخذها هذا التطور .

فلو نظرنا إلى حفريات أشباه البشر في العصر البلايستوسيني من أقدمها إلى أحدثها ، إلى من الإنسان القرد الجنوبي إلى الإنسان العاقل الموجود حالياً ، فسوف نرى أن القدرة على المشي والجرى على قدمين تزداد رسوخاً وكفاءة باستمرار . كذلك أصبحت الأيدي أكثر طولاً ، إذ زاد المتوسط من حوالي أربعة أقدام وست بوصات إلى خمسة أقدام وست بوصات . وقد ازداد حجم المخ أيضاً من نحو ٥٠٠ سم^٣ في المتوسط إلى أكثر من ١٣٠٠ سم^٣ ، كما أصبحت الأسنان أصغر في الحجم ، وترتب على ذلك التميز اكتمال الوجه واستدارة الجمجمة بعد أن كانت أكثر ميلاً إلى الاستطالة .

ولما ازداد التقدم التكنولوجي وضوحاً وأصبح صنع الآلات أكثر دقة ، كما تنوعت وتعددت الآلات والمعدات ذاتها . وقد ظهر استخدام النار في العصر البلايستوسيني الأوسط في الأصقاع الشمالية ، وازداد حجم الحيوانات التي يقوم الإنسان بقنصها . وقد تم العثور على بقايا أعداد كبيرة من الثدييات الضخمة في أماكن الإقامة ، وترجع هذه البقايا والمخلفات إلى العصر البلايستوسيني الأوسط وما بعده .

وهذه الكفاءة التكنولوجية المتزايدة إنما تمثل أحد مظاهر التقدم العام في الكفاية السلوكية والاجتماعية والثقافية وذلك بالإضافة إلى مظاهر تقدم على بعض ملامح المجتمع الأخرى مثل النظم السياسية والدينية واللغة . ومما يؤسف له أن هذه الملامح لا يمكن حفظها في شكل حفريات التربة ، ومع ذلك فقد لاحظنا أن أشباه النياندرتاليين كانوا يحتفلون بدفن موتاهم منذ خمسين ألف عام أو أكثر مما يوحي بوجود اعتقاد في العالم الآخر ، كما ظهر النقش والنحت في آخر العصر البلايستوسيني .

ويود كثير من الأنثروبولوجيين أن يعتبروا ظهور الآلات المصنوعة علامة على بداية ظهور جنس الإنسان *Homo* ، أي العلامة الأولى على تحول أشباه البشر إلى بشر . ولكن هناك عدة اعتراضات على ذلك :

١ أن صناعة الأدوات الحجرية لسوء الحظ إنما تمثل وجهاً قاصراً ومحدوداً من أوجه السلوك الإنساني ، كما أننا نلاحظنا في الماضي أصبح من الصعب معرفة وتحديد الأدوات المصنوعة ، كما أصبح من المسير العشور على المواقع الملائمة .

وأخيراً فأيما ما تكون الملامح البشرية التي ندرسها عند أشباه البشر سواء أكانت تشريحية أم سلوكية (كما يمكن الاستدلال عليها من على التشريح والآثار القديمة) فإن هذه الملامح تتغير تدريجياً خلال الزمن . وعلى ذلك فمن المستحيل وضع خط ذي معنى عبر واحد أو أكثر من هذه الاتجاهات . وإذا كان لا بد من وضع الحدود والتصنيفات فإني أعتقد أنها يجب أن تكون حدوداً

زمنية قاطعة ، فقد نصل مثلاً الى وضع خط فاصل بين انسان جنوب افريقيا القرد وبين الانسان المنتصب القامة منذ مليون سنة مضت بالضبط .

اشباه البشر في عصور ما قبل البلايستوسين :

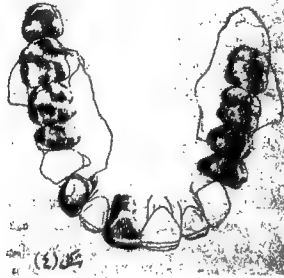
سبق ان ذكرنا انه يجب الا نقع في خطأ الاعتقاد بأن السلوك الاجتماعي للشبازى يمكن اعتباره مطابقاً للسلوك المبكر عند اشباه البشر ، ومع ذلك فان فيرنون رينولتز Vernon Reynolds قد اقترح حديثاً أن البناء الاجتماعي عند الفردة العليا الحالية قد لا يختلف كثيراً عنه عند اشباه البشر الأوائل ، ولقد ذهب رينولتز الى أن سلوك أنواع القردة الثلاثة الموجودة الآن يتشابه في عدد من الملامح الأساسية ، وأن هذه الملامح هي على الأرجح قديمة ، وأنه من المحتمل أنها كسنت موجودة عند اشباه البشر الأوائل حين انفصلت من الأصل الذى يؤدي الى القردة العليا ، ويمكن تلخيص أفكاره كما يلى :

من المحتمل أن جماعات الذكور التى كانت تقوم بالاستطلاع والاستكشاف تحولت الى جماعات للنقص ، وأن السلام العام الذى كان يسيطر على علاقاتهم الاجتماعية المتبادلة ساعد على نمو السلوك التعاوني بين تلك الزمر من الذكور ، ومن ثم فقد بدأت اشباه البشر تنصرف من الحياة في الغابات وتوجه الى الإقامة في الأقاليم المفتوحة أو المراعى حيث تسهل عملية الصيد . وبالتالي أصبح الاعتماد على ساقين التين يمثل الوضع الأكثر أهمية في الحركة والانتقال ، ولا بد أن استخدام الآلات كاسلحة كان قد بدأ بتطور في هذه الفترة أيضاً . ولما كانت كل جماعة من اشباه البشر تركز على الصيد في منطقة معينة بالذات فانها أصبحت أقل ميلاً لنقل وتغيير أماكن إقامتها في كل ليلة .

وأود الآن أن اصف باختصار شديد بعض الأعمال المثيرة التي اتجرت خلال السنوات الثماني الماضية من آدميات وقرديات عصر ما قبل البلايستوسين ، ويرجع عمر غالبية هذه الحفريات الى ما بين ١٠ و ٢٠ مليون سنة ، ومن المحتمل أنها تنطوي على الأقل جزءاً من الفترة التي حدثت خلالها هذه التغيرات السلوكية الهامة التي أشرنا اليها من قبل .

وثمة ما يدل دلالة قاطعة على أن اشباه البشر كانوا يعيشون في « العصر الميوسيني المتأخر » الى العصر الحديث الأوسط و « عصر البلايوسين المبكر » أى منذ حوالي ١٠ الى ١٥ مليون سنة . وهذا النوع من اشباه البشر هو انسان رامبا القرد Ramapithecus . وتتألف الشواهد التي لدينا من عدد قليل من الأضراس والأسنان من الهند وكينيا (انظر شكل ٤) ولسوء الحظ لم يمكن العثور على هيكل عظمي ، ولكن البقايا التي لدينا تبين أن الأنياب والقواطع كانت قد تضاعف حجمها بالفعل منذ ١٤ مليون سنة . كما أن أنياب هذه الأنواع المبكرة من اشباه البشر لم تكن ضخمة تماماً كانياب الأنواع التي عاشت بعد ذلك في عصر البلايستوسين المبكر . والواقع أن الأجزاء التي لدينا من « انسان رامبا القرد » و « الانسان القرد الجنوبي » تتشابه الى درجة عجيبة . ومع أنه لا يوجد لدينا ما يدل على وجود أى نوع من

الأدوات المصنوعة من الحجر أو العظم أو الخشب عند إنسان راما القرد فليس من المحتمل انه كان يستطيع أن يعيش بسهولة دون أن تكون لديه بعض الآلات .



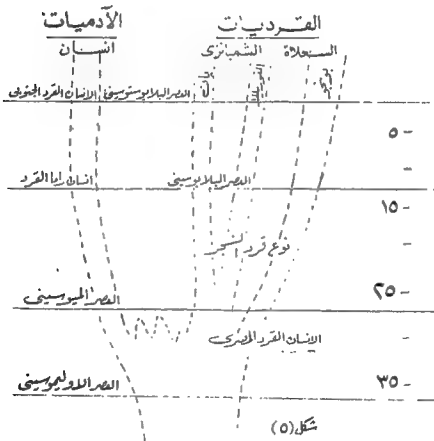
لتطابق على الشكل (٢) إعادة تركيب « إنسان راما القرد » الذي عاش في البنجاب . وذلك باستخدام ميزات من الهند وكينيا ، وتتميز قشرة الأسنان بالاستدارة التي نجدها عند أشباه البشر الأواخر (انظر شكل ٢) الألياب صفحة كما أن القواطع تشبه إلى حد كبير قواطع الإنسان من حيث الشكل .
الصدر : ١٤ مليون سنة تقريبا .

وبذلك تكون قد وجدنا بمعلوماتنا عن أشباه البشر الأوائل من ٢ إلى ٣ مليون سنة إلى أكثر من عشرة ملايين من السنين مضت . ومن الواضح أنه قبل ظهور الإنسان العاقل أو حتى جنس « الإنسان » ككل فإن أشباه البشر كانوا موجودين كسلالة منفصلة عن القردة العليا، وكما سبق أن ذكرنا فإن هذا الاكتشاف جديد تماما . ومع أن عدداً من الباحثين السابقين قد اقترحوا فروفاً مماثلة فإن لدينا لأول مرة الأدلة والشواهد الحفرية التي تدعم آراءنا .

والى جانب إنسان راما القرد الذي عاش في الهند منذ ١٤ مليون سنة ، وجدت الأسلاف الحيوانية التي انحدرت منها قردة آسيا الضخمة الموجودة حالياً ونعني بهما « السلالة » أو « الأورانيج أوتان » . ولقد انتقلت الأدميات والقرديات من إفريقيا إلى القارة الأوروبية الآسيوية (أوراسيا) مع حيوانات أخرى كثيرة حين كان هناك اتصال بين الكتلتين الأرضيتين في العصر الجوسيني الأوسط ، أي منذ ١٦ مليون سنة .

وقد تم العثور في الترسيبات الأفريقية - التي ترجع إلى زمن أبعد قليلاً من ذلك ، إلى العصر الميوسيني المبكر والأوسط منذ نحو ٢٠ مليون سنة - على بعض القردة الحفورية المهمة التي تنتمي إلى أنواع انحدرت منها الفوريلا والشيمبانزي . ويذهب الدكتور ليكي إلى أن بعض هذه الحفريات التي وجدت في تلك الترسيبات ذاتها هي حفريات الإدميات وليست حفريات القرديات ، ولا يستطيع أن اتفق معه في هذا الرأي ، وأفضل أن اعتبر هذه العينات بالذات الأسلاف الأولى للسعالى (أورانج أوتان) قبل أن تترك هذه السلالة أفريقية .

ومع ذلك فقد لاحظنا أنه كان يوجد في ذلك الوقت (من ٢٠ مليون سنة) ثلاثة أنواع من « جنس » يلقى قرد الشجر Dryopithecus يرجح أنها كانت تؤلف الأسلاف الأولى للشيمبانزي والفوريلا والسعالى . واعتقد أن هذه الأنواع القردية القديمة كانت في ذلك الحين قد بلغت درجة من « التخصص » والارتباط بالخط القردى بحيث لا يمكن أن يظهر فيها أشباه البشر .



رسم تخطيطى لتطور « أشباه البشر » و « القرديات » خلال الثلاثين مليون سنة الماضية

وعلى ذلك فيجب أن نتوقع أن نعرث في يوم من الأيام على بعض أنواع أخرى من أشباه البشر أسبق في الوجود على آسان واما القرد . ومن الممكن أن يكون أشباه البشر والقرديات قد انفصل أحدهما عن الآخر منذ ٣ مليون سنة أو أكثر . (انظر شكل ه) وقد يتساءل البعض عن السبب في أننا لم نكتشف سوى عدد قليل من تلك الاديمايات المبكرة . وقد يكون السبب هو أنه لم يكن هناك سوى قليل من تلك الكائنات . ولكن بماذا نعلم قلتهم ؟ ربما لأنهم اقوام درجة كثافة السكان عندهم منخفضة جدا ، أو ربما لأنهم كانوا يشتغلون حينذاك بالقبض .

وبالطبع فإن هذا مجرد تخمين لا يقوم على أساس ، ومع ذلك فإني أعتقد أننا سوف نعرف ان الخصائص السلوكية والتشريحية الاديماية التي تميزنا لها اصول موغلة في القدم .

ولقد حاولت في هذا المقال ان اعطي باختصار شديد قليلا مما عرف من التطور البشري . ولقد اقتبست في البداية بعض العبارات من سيده لم تستطع ان تتحمل مجرد التفكير في ان اسلافها لهم اصول حيوانية . ولذا فسوف انهي المقال ببعض عبارات اقتبسها من كلمات داروين البليغة ردا عليها :

« قد يكون للانسان علوه في أن يشعر بشيء من الكبرياء لأنه ارتقى الى ذروة السلم المعشوى ولو ان ذلك الارتقاء لم يكن نتيجة لجهده الخاص . واذا كان الانسان قد ارتقى الى مكانه الذي يحتله الآن ولم يوجد في الأصل ومنذ البداية في هذا المكان فان ذلك خليق بان يعطيه بعض الأمل في مصير افضل في المستقبل البعيد . . (ومع ذلك) . . ورغم كل هذه القوى المثيرة فلا يزال الانسان يحمل في هيكله المادى وصمة لا يمكن محوها تشير الى أصله الوضيع » .

وأنا مثل داروين افضل أن اعتبر البشر قردة ارتفعت وارتقت ، أكثر منهم ملائكة هابطين .



خصائص الفكر العلمي بين تراث العرب وتراث الغربيين

« من الضلال أن يقال إن « أقليدس » هو أبو علم الهندسة ، أو أن « إقليدس » هو أبو علم الطب ... فإن تاريخ العلم لا يعرف من الآباء الذين لم يولنوا إلا أبناء الله في السموات ! »

جورج سارلون

نوفيق الطويل *

تمهيد :

كان في المشرق والمغرب العربيين (١) في عصر الإسلام الذهبي - الذي امتد من منتصف القرن الثامن حتى القرن الثالث عشر لميلاد المسيح ، أي في الفترة التي حمل فيها العرب وحدهم مشعل التور والحضارة في العالم كله ، في هذه الفترة لم يكن العلم الطبيعي قد

نود ونحن في مستهل هذا البحث أن ننبه إلى أن الموازنة بين تراث العرب وتراث الغربيين ، لا تستقيم بشئ أن نكون على بينة من أن التراث العربي المقصود ، هو الذي

(*) الدكتور نوفيق الطويل استاذ الفلسفة بجامعة الكويت - كان استاذ ورئيس قسم الدراسات الفلسفية والنفسية بجامعة القاهرة ووكيل كلية الآداب بها - له مؤلفات منها : أسس الفلسفة - الفلسفة الخلقية - نشاتها وتطورها - العرب والعلم في عصر الإسلام الذهبي ، قصة النزاع بين الدين والفلسفة ، وفي ذلك من كتب ويصوت ،

(١) يطلق المشرق العربي على العراق وسوريا ومصر ، ويروى بالغرب العربي إسبانيا أو بلاد الأندلس (وهي ما كان يحكم العرب من شبه جزيرة أيبيريا) .

استكمل استقلاله من فروع المعرفة التي استغفرت اهتمام المشتغلين بالعلم من العرب، ولهذا أنصب حديثنا من تراثهم على المعرفة العلمية بأوسع معانيها .

أما تراث الفريبيين في هذا الصدد فيراد به ما كان منه في أوروبا خاصة إبان العصور الحديثة التي بدأت بالقرن السابع عشر لميلاد المسيح ، وهو القرن الذي وضعت في مطلعها أصول المنهج التجريبي الذي استقل على أساسه العلم الطبيعي من الدراسة الفلسفية .

وغني عن القول أننا في هذه الموائمة لا نسقط من حسابنا تماماً ذلك الفارق الزمني - وهو جد كبير - ولا نفعل من أن الموائمة تنبذ من العقول إذا دخلنا في حسابنا عشرات السنين الأخيرة التي وثب فيها الفريبيون إلى عصر الفضاء ، بفضل ما أحرزوه من تقدم علمي تكنولوجي تجاوز حدود التصور سرعة وضخامة .

ماذا يراد بالتفكير العلمي :

ينسب التفكير العلمي إلى المشتغلين بالعلم الطبيعي ، ويزداد اليوم بالعلم الطبيعي كل دراسة تصطنع منهج الملاحظة الحسية - والتجربة العلمية أن كانت ممكنة - وتتناول الظواهر الجزئية في عالم الحس . وتستهدف وضع قوانين لتفسيرها ، بالكشف عن العلاقات التي تربط بينها وبين غيرها من الظواهر ، وصياغة هذه القوانين في رموز رياضية ، وذلك للسيطرة على الطبيعة والإفادة من مواردها وتسخير ظواهرها لخدمة الإنسان في حياته الدنيا .

وقد كان الأقنومون يهتمون بالبحث عن طبائع الأشياء وحقائق الوجودات التي تتمثل في خصائصها الدالية الجوهرية المشتركة بين أفرادها ، ويستهدفون ببحوثهم العلمية الكشف عن العلاقات العلية (السببية) التي تقوم بين الظواهر بعضها والبعض ، ولكن

المحدثين من العلماء قد تخلوا عن دراسة الخصائص السالفة الذكر لأنها لا تخضع للقياس والتكميم ، وانصرفوا في الآونة الأخيرة من مصورنا الحديثة عن البحث من العلاقات العلية لأنها غامضة تنسم بالطابع الكيفي دون التقدير الكمي ، وأحلو القانون مكان العلية وحرصوا على التعبير عنه برموز رياضية - وسنعود إلى بيان هذا بعد .

وحسبنا الآن أن نقول أن العلم متى تيسر له الكشف عن العلاقات التي تقوم بين الظواهر بعضها والبعض ، أمكنه أن يتنبأ مقدماً بوقوع الظواهر أو اختفائها ، فإذا صرف الحرارة أو الضوء الكهربائي على النحو السالف الذكر، تسنى له أن يولده متى أراد ، وأن يمنع وجوده متى شاء ، وأن هذا في المصانع خاصة وحياة الإنسان عامة ، أمر لا يخفى على أحد .

وهذا المنهج الذي يكشف عن العلاقات الحقيقية بين الظواهر بعضها والبعض الآخر ، يمنع من التسليم بالخرافات والأوهام والخرافات والأساطير والقوى الخفية الغيبية، لأن مرد جميعها إلى الاعتقاد بوجود علاقات وهمية أو عرضية بين الظواهر بعضها والبعض الآخر ، وكثيراً ما تكون بعض هذه الظواهر أو كلها من الغيبيات التي لا يمكن التثبت من حقيقتها بالرجوع إلى الواقع المحس ، وهو في العلم الطبيعي مقياس الصواب والخطأ ، ومقياس الحق والباطل .

والتفكير العلمي يبدأ بدراسة الجزئي المخصوص ويرمى إلى إصدار حكم عام - قانون - يفسر الظاهرة المشاهدة ومثيلاتها ، والأحداث تبدو أمام العالم ضرورية محتومة وليست ممكنة محتملة لأنها تحدث حتماً عند توافر الظروف التي تكفي لوجودها ، وعندئذ يمتنع القول بأن وجودها محض اتفاق ومصادفة ، وفي كل الحالات لا تكون تلك الظواهر غيبية خفية ، وبهذا يبطل اعتقاد العامة بأن ظواهر الطبيعة من فعل الأرواح الشريرة أو ما يدخل في معناها من قسوى

بمعلومات سابقة يحتمل أن تكون خاطئة فنقوده إلى الضلال من حيث لا يدري ، والعالم كالفيلسوف من حيث أن كليهما متطالب بأن يظهر عقله منذ بداية البحث من كل ما يحويه من معلومات حول موضوعه ، وقد حرص على التنبيه إلى هذا وأضمر مناهج البحث العلمي من الفريين منذ مطلع العصور الحديثة ، فمن ذلك أن **فرويسيس بيكسون** + ١٦٢٦ **F. Bacon** أوضح أصول المنهج العلمي قد مهد لمنهجه التجريبي - في كتابه « الأداة الجديدة » **Novum Organum** بجانب سلمي أوصى فيه الباحث بتطهير عقله - قبل أن يبدأ بحثه - من كل ما يقوده إلى الخطأ ، ويعوق قدرته على التوصل إلى الحقائق ، فحذره من الأخطاء التي تنشأ من تسليمه بأفكار سابقة من مشاهير المفكرين والفلاسفة ، أو تنجم عن غموض اللغة أداة للتغامر والتعصير عن الأفكار ، بل زاد فنيه إلى الأخطاء التي تفرى بها طبيعته البشرية - كميله إلى التسرع في إصدار الأحكام ، والانسياق مع أهوائه ومصالحه - أو التي تقوده إليها ميوله الفردية من سماحة أو تعصب ، وتفاؤل أو تشاؤم .. فإذا اتقى الباحث هذه الأخطاء ، وطهر نفسه من مفرياتها ، تجنب مفاتن الضلالة منذ البداية ، وكان في حل من أن يبدأ دراسة موضوعه وكأنه لا يعرف عنه شيئاً

والى مثل هذا ذهب **ديسكارت** + ١٦٥٠ **Descartes** في كتابه : « التاملات في الفلسفة الأولى » **Méditations Métaphisiques** - تأمل أول - و « مبادئ الفلسفة » **Les Principes de la Philosophie** فكان يوجب على الباحث - ولم يكن العلم الطبيعي قد انفصل عن الفلسفة بعد - أن يطهر عقله في بداية البحث من معلوماته السابقة عن طريق الشك المنهجي سبيلاً إلى التفكير الذي يزاوله صاحبه بارادته ، أمعناً في النزاهة ، ورغبة في توخي التأثر بأفكار سابقة ، وإملاً في التوصل إلى المعرفة الصحيحة ، فهو منهج

غيبية وعمل وهمية لا سبيل إلى التحقق منها باستفتاء الواقع عن طريق الخبرة الحسية .

وقد ظن السذج من الناس أن التفكير العلمي بهذا الوضع يتناقى مع الإيمان الديني ، حقيقة أن مناهج البحث التجريبي العلمي تفرض على العالم أن يستبعد من نطاق بحثه ما وراء العالم المحسوس ، لأن هذا لا يبالسج بمناهجه التجريبية الاستقرائية ، ولكن هذه المناهج لا توجب على العالم - كائنسان - أن يعيش فارغ القلب كافرأً بدينه ، ومن أجل هذا كان الكثيرون من أعلام البحث التجريبي العلمي إذا لفرغوا من دراساتهم العلمية ، يافشروا حياتهم الدينية كما يافشروا سائر الناس ، ولم يمنع اشتغالهم بالعلم التجريبي من أن يؤمنوا بإله الغيب وخالق الكون وكل متطلبات الدين الصحيح ، هكذا كان أئمة العلم التجريبي في الإسلام ، وهكذا كان في الغرب **روبرت بويل** + ١٦٩١ **R. Boyle** و **جاليليو** + ١٦٤٢ **Galileo** و **نيوتن** + ١٧٢٧ **I. Newton** وغيرهم من أئمة العلم الطبيعي .

خصائص التفكير العلمي

لتفكير العلمي السالف الذكر خصائص لا يستقيم بدونها ، ونود أن نعرض أهمها كما نعرف في تراث الفريين في عصورهم الحديثة ، ثم نقب على كل منها بمحاولة التعرف إليها في التراث العربي العلمي بأوسع معايه إبان عصوره الوسطى ، متى أن نتبين من هذه الموازنة - مع اختلاف العصرين - كيف قدر للعرب أن يسبقوا المحدثين من الفريين إلى كشف هذه الخصائص أو تهديد الطريق إلى استكمال كشفها بعد مئات السنين ، ويعنيها من هذه الخصائص :

(١) البدء بتطهير العقل من معلوماته السابقة :

على العالم منذ البداية أن يقف من موضوع بحثه موقف الجاهل أو من يتجاهل كل مسا بعرفه عنه ، وذلك حتى لا يتأثر أثناء بحثه

بفرضه صاحبه بإرادته رغبة منه في امتحان معلوماته وتطهير عقله من كل ما يحتمل أن يحويه من ضلالات ، وبذلك يبدأ موضوعه وكأنه لا يعرف عنه شيئاً .

وزاد ديكارت في كتابه « مقال عن المنهج » Discours de la methode فواجب على الباحث في القاعدة الأولى من منهجه أن يتحرر من كل سلطة إلا سلطة عقله ، فيرفض كل ما تلقى بذهنه من أفكار سابقة ، ويريث فلا يدخل في أحكامه إلا ما كان يبدو أمام عقله في وضوح وتميز يرتفع معهم كل شك .

ولا ينفي هذا كله أن الباحث لا يستطيع أن يبدأ بحثه دون أن تكون لديه خطة للبحث . يقول **كلود برنارد** ١٨٧٨ Claude Bernard في كتابه « مدخل لدراسة الطب التجريبي » أن التجربة يسبقها تدبير لظروفها ولإيجادها ، لأن تصميم التجربة ليس إلا توجيه سؤال يراد الإجابة عليه ، ولا يكون السؤال إلا بعد وجود فكرة تتطلب الجواب ، لكن الذي يعنينا هنا هو أن نتائج التجربة يتحتم ألا تسبقها فكرة يحتفظ بها الباحث في ذهنه منذ البداية ، وألا تلف ببحثه وشوّه منهج دواسته ، وعلى الباحث أن يتخلى عن الفكرة التي جعلها أداة لاستجواب الطبيعة متى أثبتت التجسّرية بطلانها .

بعد البحث بالجهل أو التجاهل في تراث العرب :

سبق العرب إلى ما فعلن إليه الغربيون بعد مئات السنين ، وأوجبوا على الباحث منذ

بداية بحثه أن يظهر عقله من كل ما يحويه من أفكار حول موضوعه ، خشية أن تتلف بحثه وتوجه إلى غير ما يقتضيه منهجه ، وتوسلوا إلى هذا بالشك ، وقد عرفوا ما كان منه حقيقياً مذهبياً فنبدوه (١) ، وما كان منه منهجياً أرادياً فدعوا إليه وتمسكوا به طريقاً إلى كشف الحقائق ، يقول **ابراهيم النظام** (ت ٢٢١ هـ / ٨٤٠ م) : « لم يكن يقين قط حتى صار فيه شك ، ولم يتنقل أحد مسن اعتقاد إلى اعتقاد حتى يكون بينهما حال شك » وبهذا تنتفي السلطة في كل صورها مصدراً للحقيقة ، لأن الحقائق لا تعلّمها سلطة علمية - كمشاهير المفكرين - ولا دينية - كما كان حال الكنيسة في العصور الوسطى - ولا اجتماعية - تتمثل في العرف الاجتماعي وتقاليد - ولا سياسية - بفرضها حاكم مستبد - لأن كل يقين في المعرفة مسبوق بشك يستهدف التمهّص ويهدد لليقين .

ويقول **الجاحظ** (ت ٢٥٥ هـ / ٨٦٩ م) : « تعلم الشك في المشكوك فيه تعلماً ، فلو لم يكن ذلك ألا تعرف التوقف ثم التثبت ، لقد كان ذلك بما يحتاج إليه ، والموام أقل شكوكاً من الخواص لأنهم لا يتوقفون من التصديق ولا يرتابون بأنفسهم ، فليس عندهم إلا الأقدام على التصديق المجرد أو على التكذيب المجرد » وهكذا فرق الجاحظ بين الخواص والموام ، فالخواص يتوقفون من تصديق ما يقال شاكين فيه حتى يتسنى لهم أن يعرفوا الصواب وأن يوقنوا به ، أما العامة فيقبلون على التصديق أو التكذيب من غير توقف أو شك يتيح لهم التمهّص والنقد والتحليل .

(٢) يبدو من قول الطوسي وابن حزم في الجزء الأول من فصله : أن الشك ثلاثة مذاهب ، أولها مذهب المعتزلة « الذين يرون أن كل شيء هو بالنسبة إلى من عنده علم لذلك الشيء » ، إن حقا فحق ، وإن باطلاً باطل » ، وهذا هو « مذهب بروتا غوراس » السوفسطائي الذي عد الإنسان مقياس الأشياء جميعاً ، وثانيها مذهب المعتزلة الذين يرون أن إدراك حقيقة أي شيء - على التراضي وجوده - فولعقدور البشر ، وإن كل ما نمركه من الأشياء قوامها الحقيقة من أن إلى أن - وهذا هو رأي « جورجياس » ، ولأنها الشك الحقيقي النحبي عند « بيرون » الذي رأى أن الإنسان يعرف قوام الأشياء ويجهل حقائقها ومن ثم أوجب عليه التوقف من إصدار الأحكام التماساً لمعانيته النفس - وهذا كليل بهم العلم والفلسفة ، وهذا الشك الحقيقي هو الذي مرّ به « التهاوتي » في كشف اصطلاحات العلوم والفنون بأنه **تجوير** أمرين لا مزية لأحدهما على الآخر ، وهو ضرب من الجهل واغش منه ، فكل شك جهل ولا مكس ...

فإن الفزالي قد انتهى من شكه الى يقين
الحسن أو الكشف أو العيان الذي يقابل
البرهان العقلي، فكان شكه بدوره أداة موصلة
الى اليقين، وإن اختلف اليقين في الحالين .

وقد نبه الحسن بن الهيثم « في مقدمة
الشكوك على بطليموس » (١) الى أن حسن الظن
بالعلماء السابقين مفروس في طبائع البشر ،
وأنه كثيراً ما يتودد الباحث الى الضلال ،
ويعوق قدرته على كشف مناهلها ، وأنطلاقة
الى معرفة الجديد من الحقائق ، وما عصم
الله العلماء من الزلل ، ولا حمى علمهم من
التقصير والخل ، ولو كان ذلك كذلك ، لما
اختلف العلماء في شيء من العلوم ، ولا تفرقت
آراؤهم في شيء من حقائق الامور . . .
فطالب الحق عند « ابن الهيثم » ليس من
يستقى حقائقه من المتقدمين ، ويستترسل مع
طبعه في حسن الظن بترالهم ، بل عليه أن
يشك في امجادهم بهم ، ويتوقف عن الأخذ
عنهم ، مستنداً الى الحجة والبرهان ، وليس
معتصماً على انسان تتسم طبيعته بالخلل
والنقصان ، وعليه أن يخاصم من يقرأ لهم ،
ويعمن النظر فيما قالوه ، حتى تتكشف له
اخطاؤهم ، ويتوصل الى حقائق الامور .

ومن دلالات هذا عند « ابن الهيثم » أنه
يقول عن « بطليموس » أنه « الرجل المشهور
بالفضيلة ، المتفنن في المعاني الرياضية ،
المشار اليه في العلوم الحقيقية » وأنه وجد
في كتبه « علوماً كثيرة ومعاني غريبة ، كثيرة
الفوائد عظيمة المنافع » ومع ذلك فإن « ابن
الهيثم » حين وقف منها موقف من يخاصم
صاحبها مع انصافه وانصاف الحق منه ،
وجد فيها مواضع مشبهة ، والفاظاً بشعة ،
ومعاني متناقضة . . . ويمضي قائلاً
« فرائنا في الامساك عنها هضماً للحق ،
وتعدياً عليه ، وظلماً لمن ينظر بعيننا في كتبه
في سترنا ذلك منه ، ووجدنا أولى الامور ذكر
هذه الواضع ، واظهارها لمن يجتهد من بعد
ذلك في سد خللها ، وتصحيح معانيها ، بكل

وقد كان أبو هاشم البصري (ت ٢٢١ هـ /
٩٢٣ م) يسرى أن الشك ضروري لكل
معرفة ، فجاهر بأن أول واجب يلزم المكلف
هو الشك ، لأن النظر اذا لم يسبقه شك كان
تحصيل حاصل .

هذه أقوال تخبرناها من ماثور ما قاله
المعتزلة الذين يمثلون الحركة العقلية في
الاسلام ، ولكن هذا لم يكن حال المعتزلة
وحدهم ، فإن الفزالي (ت ٥٠٥ هـ / ١١١١ م)
وهو الصوفي الأشعري الذي خاض المعتزلة
وحارب الفلاسفة ، قد زاول الشك قبل
التيقن ، قال في « المنقذ من الضلال » :
« لو لم يكن في هذه الالفاظ إلا ما يشكك
في اعتقادك الموروث ، لكفى بذلك نفعاً ، فإن
من لم يشك لم ينظر ، ومن لم ينظر لـم
يبصر ، ومن لم يبصر بقى في العمى والعمى » .

بل إن الشك المنهجي الارادي الذي يعزى
الى « ديكارت » ، قد فعل اليه « الفزالي »
قبله بخمسة قرون ونيف ، بدأ « ديكارت »
بالشك في الحواس أداة للمعرفة اليقينية ،
وكذلك فعل الفزالي ، فقال في « المنقذ من
الضلال » : « . . . وننظر الى الكوكب فتراه
صغيراً في مقدار دينار ، ثم الأدلة الهندسية
تدل على أنه أكبر من الأرض في المقدار . . .
أما تراك تعتقد في النوم اموراً وتشيل أحوالاً
وتعتقد لها ثباتاً واستقراراً ولا تشك في تلك
الحالة فيها ، ثم تستيقظ فتعلم أنه لم يكن
لجميع متخيلاتك ومعتقداتك أصل وطائل . . . »
وشك ديكارت - شكاً مفتعلاً - في العقل أداة
للمعرفة ، وكذلك فعل الفزالي ، فالقوانين
العقلية التي لا يرتقى اليها الشك - كمنها علم
التناقض وهو القول بأن الشيء لا يمكن أن
يكون ولا يكون في آن واحد - غير مستحيل
أن يحدث ، إذ أن الكائن يمكن أن ينمو نمواً
غير حالته تغيراً متصلاً ، فهو في كل آن كائن
وغير كائن . . . وإذا كان « ديكارت » قد انتهى
من شكه الى يقين الفكر ، فرد للعقل سلطانه ،
وكان الشك عنده خطوة موصلة الى اليقين ،

الحدس - أو العيان Intuition السليدي يقابل البرهان العقلي - أصلاً للمعرفة اليقينية ومعياراً لصحتها ، أما العالم فإنه لا يستمد حقائقه إلا من الملاحظة الحسية - والتجربة العلمية أن كانت ميسرة - ولا يمتحن صواب معرفته إلا بالرجوع إلى الواقع واستفتاء الخبرة الحسية .

ويزداد بالملاحظة توجيه الدهن والحواس إلى ظاهرة حسية ابتداءً للكشف عن خصائصها، توصلاً إلى كسب معرفة جديدة ، أما التجربة فهي ملاحظة مستثارة ، لا يقنع فيها الباحث بمعرفة الظاهرة وهي تحدث من تلقاء نفسها ، ومن غير أن يحدث فيها تغييراً ، بل إنه في حال التجربة يتدخل في سير الظاهرة حتى يلاحظها في ظروف هيأها وأعدّها بإرادته تحقيقاً لأغراضه ، فهو ينصت للطبيعة حين يقوم بالملاحظة ، ويستجوبها ويفسرها إلى الكشف عن نفسها حين يقوم بالتجربة - كما يقول « كيلي » Curvier - وبهذا فإن التجربة لاتتيسر في بعض العلوم الطبيعية - كالفلك وعلم طبقات الأرض .

ومع أن الملاحظة بنوعها أهم أركان المنهج العلمي التقليدي ، إلا أن مباشرتها لا تكفي لقيام العلم ، لأن قيامه يقتضى التوصل إلى وضع القانون الذي يفسر الظاهرة (٣) .

وقد فطن العلماء الفزيويون إلى قصور الحواس من أدراك بعض الظواهر إدراكاً مباشراً ، لفرط صغرها أو بعدها أو نحو ذلك مما يعوق ملاحظتها ، فموضوا هذا القصور باختراع آلات وأجهزة من شأنها أن تمد في قدرة الحواس على الإدراك - كالمرقاب الذي يقرب البعيد Telescope والمجهر الذي يكبر الصغير الدقيق Microscope - وساعدت

وجه يمكن أن يؤدي إلى حقائقها * وهذا النص أوضح من أن يحتمل التعليق .

ومثل هذا في التراث العربي كثير ، وسيان بعد هذا أن يكون أصحابه علماء أو فلاسفة ، صوفية أو متكلمين ، فإن فروع المعرفة العلمية في عصرهم لم تكن قد استقلت بعضها عن بعض ، وقد وضع مما أسلفنا أنهم أكدوا ضرورة الشك الإرادي الذي يسوق التمرع في التصديق ، ويفرى بتخصيص الحقائق وتقد المصادر ، ويمهد للتثبت من صحة الأفكار ، وقد زاولوا بالفعل هذا الشك في دراساتهم العلمية ، فلم يتملجوا التسليم بما يقوله مشاهير المفكرين بذائع الإعجاب بهم والآنراط في تقديرهم ، وأخذوا يمدون النظر فيما يتلقونه منهم ، ويمحصون أفكارهم ليقتوا على مدى صوابها أو مبلغ خطئها ، ويعملون على أكمال نقصها ، أو إبدالها بنيرها من الأفكار ثبتت التجربة أو يشهد العقل بصوابها ، وفي حديثنا القادم من التجربة مصدراً وحيداً للحقائق عند العرب ما يشهد بحرصهم على تحييص الأفكار التي يتلقونها ، وتقد المصادر التي يأخذون عنها ، وفي هذا استكمال لوقفهم من واجب الباحث في بداية بحثه .

(٢) الملاحظة الحسية كمصدر وحيد للحقائق عند الغربيين :

يقتضينا الحديث عن هذا الموضوع أن نتحدث من الخبرة الحسية مصدراً وحيداً للحقائق العلمية ، مع التسليم بشهادة الغير Testimony كمكينة لتلك الخبرة ، وتعاون العلماء على البحث العلمي في صورة فرق Teams:

يتخذ الفيلسوف العقل مصدراً للحقائق ، ومعياراً للتثبت من صوابها ، ويجعل الصوفي

(٣) يقول « برتراند رسل » « أن العلم وإن كان يبدأ بدراسة الواقع الجزئية ، إلا أن معرفتنا التجريبية بهذه الوقائع لا تكفي لقيام العلم لأن العلم لا يستقيم إلا بالاشتغال عن التوثيق العامة التي تكون هذه الوقائع الجزئية طبيعتها » Bertrand Russell, Scientific outlook, p. 58, 9.

ان نسمع بالتعاون القائم بين روسيا والولايات المتحدة - معاً كلينيتها من عدا - في إبحاث الفضاء ، أو ما نسمع عنه من تعاون بين فرنسا وانجلترا في صنع الطائرات التي تفوق في سرعتها سرعة الصوت ، أو بين مصر والهند في إنتاج نوع من الطائرات ، ومن دلالات هذا التعاون أن المختبرات لا يعرف اليوم أصحابها على نحو ما كان الحال قديماً ، حين كان يُعزى كل اختراع إلى عالم بعينه .

الملاحظة في تراث العرب :

هذا أهم ركن في منهج البحث العلمي التقليدي ، لكن استخدام العرب للملاحظة في بحوثهم يثير الشك عند كثير من الباحثين ، ولهذا يجب أن نقف عنده ونثريث في بيانه بشيء من التفصيل ، ولنشهد لذلك بكلمة من موقفهم من منهج أرسطو الصوري :

قلل لمنهج القياس الأرسطو طاليسي (٤) أن يسود التفكير العربي منذ أن نقل العرب أبحاث أرسطو المتفكر إلى النظم في مطلع العصر العباسي في المشرق العربي ، لأنه يساعد أهل الجدل في تلقيم حقائق الوحي الألهي ، ودفع الحملات التي يشنها على الإسلام أعداؤه .

ولكن أرسطو لم يكن وراءه عند العرب سلطة تحميهِ أو تحيطه بالقدامة كما كان حاله في أوروبا بعد أن وفق بين فلسفته والعقيدة المسيحية الجبر الكبير + ١٢٨٠ Albertus Magnus والقديس توماس الأكويني (٥) + ١٢٧٤ St. Thomas Aquinas

هذه الأجهزة على أن تحول نتائج البحث إلى كميات عديدة تتجزر بالدقة المتناهية ، وذلك اعتقاداً منهم بأن من أخص خصائص البحث العلمي تحويل الكيفيات إلى كميات عددية ؛ والتعبير عن نتائج الدراسات العلمية - القوانين - برموز رياضية ، وسنعود إلى الحديث عن هذا بعد .

وتكملةً للملاحظة السالفة الذكر كانت شهادة الفيلسوف المصنف للمعرفة العلمية هند الفريبي ، وإذا فيما قد تفوت الباحث معرفته بمشاهداته وتجاربهِ ، فالمجلات العلمية تحمل نتائج البحوث العلمية منتقلة من بلد إلى بلد ، وقد لا يتسنى للعالم الذي يطلع عليها أن يتوصل إلى هذه النتائج بنفسه ، ولا يتثبت من صوابها بخبراته ، وذلك إلى جانب أن البحث العلمي كثيراً ما يقتضى نفقات باهظة لا يقوى عليها حتى الكثير من الدول المتقدمة ولكن تتصور هذا علينا أن نذكر ما اقتضته تجارب فرو الغضاء من نفقات باهظة تتجاوز حد المقبول .

وهذا بالإضافة إلى أن العلماء كثيراً ما يقومون اليوم بالبحث العلمي فرقاً Teams - على طريقة فرق لاعبي الكرة - فتجند طوائفهم - في الولايات المتحدة وغرب أوروبا خاصة - لأجراء بحث لا يقوى على النهوض به عالم واحد ، وقد عرف أرسطو منذ القرن الرابع قبل الميلاد هذا النوع من التعاون العلمي ، فاستعان بطوائف من الباحثين عندما تصدى لدراسة الحيوان ، وقد أصبحت هذه ظاهرة مألوفة في أبحاثنا الحاضرة ، فلا عجب

(٤) استخدمه العلوم الصورية الاستنباطية - كالتفكير في الرياضيات - وهو يبدأ بمقدمات عامة يستنبط منها المثل ما يلزم منها بالضرورة من نتائج ، ويميز صوابها أمالها أو عدم تنافسها مع المقدمات ، وليس تطابقها مع الواقع ، أما المنهج التجريبي أو الاستقرائي - وهو الذي تستخدمه اليوم العلوم الطبيعية - فيقوم على ملاحظة الجزئيات المحسوسة للوصول إلى قوانين تفسرها ، ويميز الصواب فيه هو مطابقة النتائج للواقع .

(٥) قلت الكنيسة تلزم من فلسفة أرسطو اعتقادها بأنه طبيعي ملحد معارفي للفسيحية حتى وفق « توما الأكويني » في التوفيق بين فلسفته وحقائق الوحي المسيحي ، فأنفخت الكنيسة ملحداً ملجأ لها ، ولا يزال الحال على هذا حتى اليوم ، فالكنيسة تلتصق - حتى اليوم - بمن يعارضه ولعده ماركا !

الحقائق ، وممارستهم لها بالفعل في بحوثهم ، واستماتتهم بها في تمحيص أقوال أسلافهم والكشف عن أخطائهم ، ثم اهتمامهم باستخدام الآلات التي تموضهم عن قصور الحواس :

شاعت الدعوة إلى الملاحظة في كتب العرب طريقاً إلى كسب الحقائق ، والشواهد على هذه الظاهرة العامة في تراجم كثيرة ، نقتطف منها ما يلي :

كان « جابر بن حيان » - ١٩٨هـ / ٨١٣م - الذي قيل أنه يحتل من علم الكيمياء مكان أرسطو من علم المنطق (٨) يقول في المقالة الأولى من كتاب الخواص الكبير « ويجب أن نعلم أنا نذكر في هذه الكتب خواص ما رأيناه فقط ، دون ما سمعناه أو قيل لنا وقرأناه ، بعد أن امتحنناه وجربناه ، فما صح عندنا - بالملاحظة الحسية - أوردناه ، وما بطل رفضناه ، وما استخرجناه نحن أيضاً وقايضناه على أقوال هؤلاء القوم » ومعنى هذا أن الملاحظة الحسية وحدها هي وسيلة كسب الحقائق ، ومصدر المعرفة الصحيحة ، وأن شهادة الغير مرفوضة ، مالم تؤديها مشاهدات الباحث .

وقد عرض الحسن بن الهيثم (ت ٤٢٠هـ / ١٠٢٩ م) في مقدمة كتابه « المناظر » لمرآح

فانضلت الكنيسة الكاثوليكية فلسفته مذهبا لها ١ ولهذا تصدى بعض مفكرى العرب لمهاجمة هذا القياس في حجة شنها المنطرون من رجال الدين على التراث القديم الدخيل على العرب ، حاربوا المنطق اليوناني بدعوى أن طرق البرهسان الأرسطوطاليسية خطر على سلامة العقيدة الدينية (٩) وبرغم أن الحملة التي شنها المتزمتون من رجال الدين على المنطق ومناهج القياسية الصورية لم يقدر لها أن تسيطر على الفكر العربي ، إلا أن قيامها قد دفع بعض مفكرى العرب إلى البحث عن مناهج أخرى يمكن اصطلاحها في البحث العلمي ، وكان اليونان يستنفدون وسعهم في الاهتمام بالعلوم الصورية التي تمتد إلى النظر العقلي الجرد - كالمنطق والرياضة - ويستخفون بالتفكير العلمي التجريبي ومناهجه ، فإدى هذا إلى تدهور العلوم الطبيعية عندهم ، وتقدم العلوم النظرية الاستنباطية على نحو ما هو معروف . (١٠) واتجه العرب في عصورهم الوسطى إلى المنهج التجريبي الذي يستند إلى الملاحظة الحسية في دراسة الظواهر الجزئية ابتغاء الكشف عن قوانينها .

ولبيان مكان الملاحظة الحسية من تراث العرب يقتضينا الأمر أن نبين : حرص العرب على الدعوة لها أو التبشير بها مصدراً وحيداً

« ٦ » أنظر الفصل الرابع من كتابنا « قصة النزاع بين الدين والفلسفة » .

(٧) لا يمنع هذا أن نقول أن أرسطو مع اهتمامه بالنظر العقلي الجرد حتى جاهر بأن كمال المعرفة يكسبون بفعله بعداً من الحياة العملية ، قد لفت إلى الاستفراد بأشار إلى مباحته في مواضع متناثرة من كتاباته المنطقية ، واستخدم الملاحظة في بعض أبحاثه - وخاصة تراخي أيامه .

(٨) لكن أكثر المستشرقين يستهجنون اليوم الرواية العراقية التي تجعله كيميائياً عظيماً ، بل يقولون إنه شخصية عراقية لم توجد في التاريخ من قبل ، ومن هؤلاء مارسيان بريلو M. Berthelot مؤرخ الكيمياء القديمة وأيرنست دارمشتتر E. Darmstadt مؤرخ الكيمياء الحديثة وروسلوس رuskat Julius والعدو مييلي Aldo Miel مؤرخ العلوم الطبيعية عند العرب ، وكان ابن نياه المعري شارح الرسالة الأريونية يقول : أنه لا يعرف لجابر ترجمة صحيحة في كتاب يعتمد عليه ، مما يدل على قول أكثر الناس أنه اسم موسوع ولكن كثيرين أيدوا وجوده كيميائياً عظيماً لمقدمتهم المستشرق هولبار B. J. Holmyard ويرجع منه وجوده هنري كوربان H. Corbin وتلفظ يول كراوس P. Kraus فرد مجموع العبارات التي تنسب إليه إلى عدة مؤلفين .

المعاني المشتركة عن طريق الاستقراء التجريبي، فمنهج ملاحظة لطائفة من الظواهر الطبيعية لمعرفة خصائصها المشتركة بين أفرادها، ثم تعميم الحكم على كل ما كان من جنسها وأن لم تتناوله الملاحظة، وهذا هو الاستقراء العلمي الذي يؤدي إلى القوانين العلمية، ومعيار الصواب في هذا المنهج هو مطابقة النتائج للواقع.

والشواهد على ما نحن بصدده في مختلف العلوم العربية، ولا سيما الطب والفلك والجغرافيا، أكثر مما يخطرنا بشأنها الظن. فلنقتطف منها قليلاً:

استبد «جالينوس» ٢٠١ م Galenus بأعجاب أطباء العرب وتقديرهم، ومع هذا كشفوا في ضوء خبراتهم الحسية الكثير من أخطائه، فمن ذلك أن الطبيب موفق الدين عبد اللطيف البندادي (ت ٦٢٩ هـ / ١٢٣١ م) قد وضع كتابه «الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعانية بأرض مصر» واستند إلى ملاحظاته الحسية في رفض ما يقوله «جالينوس» الذي كان مثاراً لأعجاب الطبيب العربي، وروى أنه شاهد تال من الهياكل البشرية وجثث الموتى خيل إليه أنها تجاوزت المشرين ألفاً، بين ما قرب به المهدي وما بعد، يقول: «فشاهدنا من شكل العظام ومفاصلها وكيفية اتصالها وتناسبها وأوضاعها ما أخذنا ملماً لا نستفيده من الكتب، لما أنها مكنت منها أو لا يعني لفظها بالدلالة عليه، أو يكون ما شاهدناه مغالفاً لما قيل فيها، **والصلى أقوى دليلاً من السمع**، فإن جالينوس وإن كان في الوجهة العليا من التحري والتحفظ فيما يباشره ويحكى، فإن الحس أصدق منه...».

ويسوق المؤلف مثلاً أثبت فيه مشاهداته كذب سابقيه من علماء التشريح، وفي مقدمتهم جالينوس نفسه، فيقول: «... إن الكل قد طبقوا (أجمعوا) على أنه (عظم الفك الأسفل) عظمان بمفصل وثيق مند الحنك، وقولنا

المنهج التجريبي فقال في تأييد الملاحظة مصداً للحقائق:

«ونبتدىء في البحث باستقراء الموجودات ما يخص البصر في حال الإبصار، وما هو مطرد لا يتغير، وظاهر لا يشتبه من كيفية الاحساس، ثم نترقى في البحث والمقاييس على التدرج والتدريب مع انتقاء القدمات، والتحفظ من الفلظ في النتائج... ونصل بالتدرج واللفظ إلى الغاية التي عندها يقع اليقين، ونظفر مع النقد والتحفظ بالحقيقة التي يزول معها الخلاف، ونعجم به مواد الشبهات... وهكذا يبدأ ابن الهيثم بملاحظة الظواهر الجزيئية الحسية، وتحديد صفاتها وخصائصها، ثم يندرج في بحثه مع التحصيل والحد من الوقوع في الخطأ حتى يبلغ اليقين.

وفي هذا التيار نفسه كان «أخوان الصفا» يقولون في الرسالة الأولى عن العلوم الطبيعية: «إن حقائقها تحصل في نفوس العقلاء باستقراء الأمور المحسوسة شيئاً بعد شيء، وتصنفها جزءاً بعد جزء، وأما لها شخصاً بعد شخص، فإذا وجدوا منها اشخاصاً كثيرة تشملها صفة واحدة، حصلت في نفوسهم بهذا الاعتبار أن كل ما كان من جنس ذلك الشخص، ومن جنس ذلك الجزء، هذا حكمه، وإن لم يكونوا يشاهدون جميع أفراد ذلك الجنس وأشخاص ذلك النوع، مثال ذلك أن الصبي إذا ترعرع واستوى، وأخذ يتأمل أشخاص الحيوانات واحداً بعد واحد، فيجسدها كلها تحس وتتحرك، فيعلم أن كل ما كان من جنسها، هذا حكمه، وكذلك إذا تأمل كل جزء من أجزاء المادة - أي جزء كان - وجهه وطبعاً ميالاً، وكل جزء من النار فوجده حاراً محرقاً، وكل جزء من الأحجار فوجده صلباً يابساً، علم عند ذلك أن كل ما كان من جنس ذلك فهذا حكمه، فبمثل هذا الاعتبار (الاستقراء) تحصيل المعلومات في أوائل العقول بالحواس...»

هكذا تكلم «أخوان الصفا» من تجريد

السلف من المفكرين ، ورفض « ديكزوت » في أولى قواعده منهجه كل فكرة لا تبدو أمام عقل الباحث واضحة جليلة متميزة .

٢ - أنه حرص على أن يستقى حقائقه من مشاهداته وحدها .

٣ - وتوخى أن يكرر خبرته الحسية ولا يتعجل في إصدار حكم لا يبرره مقدماته ، وزاد فاستعان بغيره من العلماء في مشاهدة ما شاهده بنفسه خشية أن يكون قد أخطأ .

وشبهه بهذا موقف « ابن نفيس » القرشي المصري ت ٦٨٧ هـ / ١٢٨٨ م وهو رئيس أطباء المارستان الناصري في مصر ، وأول من كشف الدورة الدموية الرئوية في تاريخ الطب (٩) ، فقد تحرر من سيطرة جالينوس « وابن سينا » الذي كان يلقب بإتقراط العرب مع فرط إعجابه بأولهما ، وبادر بالشرح بنفسه ، رغم أنه كان يرغم أنه لم يباشره عملاً بالشرية وبوزاع من الرحمة ، وفي عبارته ما يشهد بما نقول ، كقوله إن الفاضل جالينوس قال كذا والتشريع يكذبه ! وجاهر « ابن النفيس » في كتابه شرح تشريح القانون بأنه كشف في أقوال جالينوس التي أكملها **ابن سينا** (ت ٤٢٨ هـ / ١٠٣٧ م) في كتابه (القانون) إخطأه ظنهما من غلط النسخ ، وأن إخباره عنها لم يكن بعد تحقق المشاهدة ، ويقول أنه اعتمد في معرفته لوظائف الأعضاء على ما يقتضيه النظر المحقق والبحث العلمي الصحيح . وكان من الاعتزاز بخبرته الحسية مصداقاً لحقائقه إلى حد أنه كان يسجل رأيه

الكل نعتي به هنا جالينوس وحده (وشرأحه) فإنه هو باشر التشريح بنفسه وجعله دأبه ونصب منيه ، وصنف فيه عدة كتب معظمها موجود لدينا ، والباقي لم يخرج إلى لسان العرب ، والذي « **شاهدناه** » من هذا العضو أنه عظم واحد ، ليس فيه مفصل ولا درز أصلاً ، واعتبرناه (فحصىناه) ما شاء الله من المرات في أشخاص كثيرة تريد على ألفي جمجمة بأصناف من الاعتبارات ، فلم نجد إلا عظماً واحداً من كل وجه ، ثم أننا استعنا بجماعة متفرقة اعتبروه (فحصىوه) بحضرتنا فلم يزيدوا على ما شاهدناه منه وحكىناه ، وكذلك في أشياء أخرى غير هذه ، ولئن مكنتنا القادير بالمساعدة وسعنا مقالة في ذلك نحكى بها ما شاهدناه وما علمناه من كتب جالينوس ، ثم انى اعتبرنا العظم أيضاً بمقابر بـوصير القديمة (في مصر) فوجدته على ما حكيت ، ليس فيه مفصل ولا درز ، ومن شأن الدروز الخفية والمفاصل الوليقة إذا تقادم عليها الزمان أن تظهر وتفرق ، وهذا الفك الأسفل لا يوجد في جميع أحواله إلا قطعة واحدة » .

من هذا النص نرى أن **البغدادي**

١ - قد رفض « جالينوس » مع شهرته ومكانته مصداقاً للحقيقة ، وهذه ظاهرة لم نعرفها أوروبا إلا في مطلع عصورها الحديثة ، حين تمرد رواد عصر النهضة الأوروبية وما بعده على السلطة الدينية (الكنيسة) وسلطة مشاهير المفكرين (ويمثلها إذ ذاك أرسطو) مصداقاً للحقائق ، وجاهر « فرنسيس بيكون » في أولان المسرح في منهجه بالتحرر من سلطة

(٩) مات ابن النفيس عام ١٢٨٨ م ولم يترجم كتابه المذكور إلى اللاتينية إلا عام ١٥٤٧ وبعد ترجمته بست سنوات أصدر « سرفيتوس » الإسباني (المقتول عام ١٥٥٣) كتابه : امانة المسيحية ، ونقل فيه من « ابن النفيس » دون إشارة إليه ، وقد أعيد بسبب كتابه حرقاً ، وبعدت سنوات أخرى قبل هذا نفسه رينالد كولومبو الإيطالي استناداً للتشريح في جامعة بادوا ، وبعد ثلاثة وسنين عاماً جمع وليم هارلي الإنجليزي + ١٦٥٨ ما قاله سابقوه ونشره في كتابه دراسة لحركة القلب والدماغ ، ونسباً الكشف العلمي إلى هؤلاء الثلاثة دون صاحبه الطبيب القرشي ، وأول من كشف هذه الحقيقة شاب مصري في رسالة دكتوراه كان يقدمها لبلقيا هو « حسين الدين النطاوي » المتوفي عام ١٩٢٥ - (تتبع القصة القرينية د . بول غليونجي في كتابه من ابن نفيس إلى بحث له بمجلة تراث الإنسانية - العدد الأول من المجلد الأول يناير ١٩٦٢) .

والألمانية واللاتينية واليونانية . وكان ما ابتدعه من تدوين مشاهداته وتعليقه عليها مملا لم يسبق إليه من قبل ، ومع أنه كان يرى أن الطب النظرى قوام الطب التطبيقي ، إذ يقول : « من قرأ كتب إبقراط ولم يخدم - يزاول الطب التطبيقي - خير ممن خدم ولم يقرأ كتب إبقراط » إلا أنه كان حين يوازن بين القراءة في الطب والخبرة بمزاويلته يقول « فينبغي للمعنى بأمر الطب أن يجمع بين رجلين : أحدهما فاضل في الفن العلمي من الطب ، والآخر كثير الدربة والتجربة ، وبصدر من اجتماعهما في أكثر الأمور ، فإن اختلفا فليعرض ما اختلفا فيه على كثير من أصحاب التجارب ، فإن أجمعوا جميعاً على مخالفة صاحب النظر قبل منهم ، فإن الشكوك المخلطة تقع على الأكثر في الفن العلمي النظري أكثر منه في التجربة » ، فإن لم يتبها له إلا أحد الرجلين فليختار الجواب ، فإنه أكثر نفعاً في صناعة الطب من العاى من الخدمة والتجربة البتة » .

ومن هذا نرى أن الراى وإن كان يؤكسر للطبيب أن يجمع بين العلم النظري والخبرة العملية ، إلا أنه أثر الالتجاء إلى الخبرة فيما يشكل عليه أمره ، أو يتعارض فيه النظر مع الخبرة ، فكانت الخبرة الحسية محرك الصواب والخطأ ، ومعيار الحق والباطل ، وهو ما توضح عليه المحدثون من المشتغلين بالعلم .

ومثل هذا يقال في الطبيب « علي بن عباس الجوسى » (ت ٢٨٤ هـ / ٩٩٤ م) فقد أنشأ كتابه الكلى (كامل الصناعة الطبية بجزائه) وهو يستخف بالنقل من سابقه بغير تمحيص ، ويتوخى متابعة مرضاه في المستشفيات ، مما أدى به إلى الكشف عن كثير مما اعتقده أخطاء وقع فيها أبو الطب القديم (إبقراط) - ٣٧٧ ق م Hippocrates وجالينوس وأريستاسيوس

وبعقب عليه قائلا « ولا علينا وافق ذلك رأى من تقدمنا أو خالفه » !

وكان ابن البيطار (ت ٦٤٦ هـ / ١٢٤٩ م) رئيس المشايين (أى نقيب الصبالة) في مصر يعرض في مستهل كتابه (الجامع لمفردات الادوية والأغذية) لبيان منهجه في البحث فيقول « أتى توخيت صحة النقل فيما أنقله من الأقدمين وأحرره عن المتأخرين ، فما صح عندي بالمشاهدة والنظر ، وثبت لدى بالخبر لا بالخبر ، ادخرته كنزاً سرياً ، وعسدت نفسي من الاستغناء بغيرى فيه - سوى الله - غنياً ، وما كان مخالفاً ... في المشاهدة الحسنى في النفعة والمأهية للصواب والتحقيق ، أو إن ناقله أو قاله عدلاً فيه عن سوء الطريق ، نبذته ظهرياً ، وهجرته ملياً ، وقلت لنافله أو قاله : لقد جئت شيئاً فرباً ... ولم احب في ذلك قديماً لسببه ، ولا محدثاً أصمد غيري على صدقه » .

وكان أطباء العرب وهم يزاولون الطب في مستشفياتهم يبدؤون بتزويد أنفسهم بالأطلاع على خبرات أسلافهم من الأطباء من مختلف الأجناس ، ولكنهم لا يقتنعون بقرائهم ولا يعتمدون عليها ، بل يستندون إلى خبراتهم وملاحظاتهم السريرية (الاكلينيكية) فإن امام الطب العربى « أبابكر محمد بن زكريا السريانى » (١٠٠) (ت ٢٢١ هـ / ٩٢٢ م) - جالينوس العرب فيما كان يسمى - قد أنشأ موسوعته الطبية « الحاوى » مستنداً إلى ملاحظاته الدقيقة لمرضاة وهم على أسرة المستشفى وهو يتتبع سير أمراضهم ، ويرصد نتائج علاجهم ، ويسجل ذلك في « الحاوى » بل كانت رسالته عن الجندي والحمية أول ما كتب في هذا الباب ، وكانت بدورها مبنية على ملاحظات سريرية (اكلينيكية) وقسدت رجحت إلى عدة لغات كالانجليزية والفرنسية

(١٠٠) - اعلم أطباء المعهود . الوسيطى منه مؤرخى . الطبيين « إدوين براون » E. Browne ووليم أوسلر W. Osler وجاريسون Garrison وكامبل Campbell وغيرهم .

ويولس الأجانبى وغيرهم من أئمة الطب اليونانى .

وكان **ابن رضوان** - تقيي أطباء مصر في عصره - يختبر في مريضه قدرة أعضاء جسمه بمدى تأديتها لوظائفها ، فعالة السمع تعرف بالقدرة على سماع الأصوات الخافتة أو البعيدة ، وحالة البصر تدرك بمدى القدرة على رؤية المراتب القريبة والبعيدة ، وحالة القوة بمدى حمل الأثقال ... ويريد فيقول « **وفيما يمكن ظهوره للحس لا تقنع فيه حتى تشاهده بالحس** » - فيما يروى عنه مؤرخ الطب العربى **ابن أبى أصيبعة** .

وفى علم النبات - وكان على اتصال بالطب - كان « **رشيد الدين المصورى** » (ز ٦٣٩هـ / ١٢٤١ م) - صاحب كتاب الأدوية - يدرس النباتات في منابتها ، بل يستطبخ معه إلى لبنان وسوريا مصوراً يحمل أصنافاً مختلفة متنوعة ، فإذا شاهد النباتات في منابتها حققتها وأطلع الصور عليها لينقلها بألوانها ومقادير ورقها وأصنافها وأصولها ، ويصورها بنسبها كما تبدو في الواقع ، بل كان يتتبع تطور النبات وبريه للمصور في حال نبته وطراوته ، ثم في حال اكتماله وظهور بزره ثم في حال افوله وبسبه ... ويصوره في كل حالته كما يبدو في منابتها من الأرض ، فيما يروى عنه مؤرخو علم النبات .

وهكذا جرى الطب والعلوم المتصلة به عند العرب على هذا المنهج التجريبي ، وبه وفقوا إلى كشف كثير من الأمراض وطرق علاجها ، وحسبنا أن نشير إلى أنهم أول من نطن إلى نشأة الأريئة عن طريق الحسواء والمخالطة ، وسموا الأمراض المعدية بالسارية .

ومن طريف المفارقات أن الطاعون قد اجتاحت أوروبا في منتصف القرن الرابع عشر فصفده أطباؤها قضاء من الله لا يرد ، بينما يتحدث **ابن الخطيب القرنائى** في رسالته « **مقنعة السائل من المرض الهائل** » من **العدوى** فيقول :

« **فإن قيل كيف نسلم بدموى العدوى وقد ورد الشرع بنفى ذلك ؟ قلنا وقد ثبت وجود العدوى بالتجربة والاستقراء والحس والمشاهدة والأخبار المتواترة** » ، وهذه مواد البرهان ، وغير خفى عن نظر في هذا الأمر أو أراد ادراكه هلاك من يباشر المريض بهذا المرض غالباً ، وسلامة من لا يباشره كذلك ، ووقوع المرض في الدار والمحلة لثوب أو آتية حتى أن القترط أظف من حلق باذنه وأباد البيت بأسره ، ووقوعه في المدينة في الدار الواحدة ثم اشتعاله منها في أفراد المبشرين ثم في جيرانهم وأقاربهم وزوارهم خاصة حتى يتسع الخرق ، وفي مدن السواحل المستصحبة حال السلامة إلى أن يحل بها من في البحر من عدوى أخرى قد شاع عنها خبر الوفاء ... وصح النقل بسلامة أهل اليهود والرحالين من العرب بأفريقيه وغيرها لعدم انحصار الهواء وقلة تمكن الفساد منه » ... ومثل هذا في الطب كثير .

وهكذا كان العرب بهذه الروح التجريبية العلمية يمارسون الطب الباطنى بمختلف فروعه (١١) ويشاركون التشريح ويزاولون الجراحة بالآلات مستشبر إليها بعد قليل ، وهذا هم هذا إلى تنظيم المهنة ، فامر « **الخليفة المقتدر** » عام ٩٣١هـ / ١٥٢١ م ألا يزاولها إلا من اجتاز امتحاناً ومنع ترخيصاً ، وحدث هذا في الصيدلة في عصر الأمان والمتمسك ، وجعلوا على الصيدلة تقيي سموه رئيس

(١١) يقول ابن قيم الجوزية « الطبيب هو الذى يقتضى باسم الطبيب ، ويعروده وهو الكمال - طبيب العميون - وبمباشرة وهو الجراحى - أى الجراح - وبموسم وهو الخافى ، وبيرشته وهو الماخذ ، وبمعاجمه ومشطره وهو المحجم ، وبخلفه ووصله ورباطه وهو الجبر ، وبمكواه وهو الكواء ، وبقرته وهو الحطان ، وبسواء كان بيه لعيوان بيه - بيطرى - أو انسان - فاسم الطبيب يطلق لئلا على هؤلاء جميعاً » بل فرغوا التخصص في طب الانسان وامراض النسم والتوليد والافلال ... وحتى طب الامراض التنفسيه والعظمية .

لاحظ **ول ديورانت** W. Durant. ولم يكن ذلك غريباً على من اتخذوا المشاهدة الحسية باباً وحيداً للمعرفة ، « فالبيرني » الذى يسميه المستشرقون بـ **بطليموس العرب** يستهل مقدمة كتابه « الآثار الباقية من القسرون الخالية » بقوله « .. صدق قول القائل : ليس الخبر كالمعاينة » لأن المعيار هو ادراك عين الناظر عين المنظور اليه في زمان وجوده ومكان حصوله « ويرى أن الاكتفاء بالنقل عمن الآخرين - بالغة ما بلغت شهرتهم - جسارة تقتضى التبرير وتسلوهم الاعتذار » ، فمن ذلك أنه يروى في آخر كتاب الاسطرلاب الطريقة التى يلبسها غيره من العلماء لمعرفة محيط الأرض ثم يعقب قائلاً : « ولم يقع لنا بهذا الانحطاط (الهبوط) وكيمته في الواضع المالية تجربة ، وجرأنا على ذكر ذلك الطريق ما حكاه أبو العباس التميمي (ت ٣١٠ هـ / ٩٢٢ م) عن ارسطوطاليس أن ... والى التجربة يكتجأ في مثل هذه الأشياء وعلى الامتحان فيها يتعمّل ، وما التوفيق الا من عند الله العزيز الحكيم » .

ومن هذا قوله في مقدمة « القانسون المسمودى » : « ولم أسلك فيه مسلك من تقدمنى من الماضل المجتهدين ... وإنما فعلت ما هو واجب على كل انسان أن يعمل في صناعته من تقبل اجتهاد من تقدم بالثمة ، وتصحيح خلل أن عثر عليه بلا حشمة ، وخاصة فيما يمتنع ادراك صحيح الحقيقة فيه من مقادير الحركات وتخليد ما يلوح له فيها تذكرة لمن تأخر عنه بالزمان واتى بعده ، وقرنت بكل عمل في كل باب من علمه ، وذكرت ما توليت من عمله ، ما يبعد به التامل عمن تفكرى فيه ويفتح له باب الاستصواب أسا أصبت فيه ، أو الاصلاح لما زلت عنه »

العشائين ، وأخضعوها لنظام الحسبة حتى يحولوا دون غيش الأدوية والاتجار بها على حساب المرضى ، وفي ظل هذا كانت لهم « تجارهم » في تحضير الأدوية على نحو ما سنعرف عند الحديث على التجربة في تراث العرب .

وشبهه بما قلناه في الطب يقال في الفلك والجغرافيا ، وإذا كان الفلك قد اختلط بالتنجيم - حتى في أوروبا الى القرن التاسع عشر - فإن الاسلام قد أبطله وأبان من فسادة ، وانقد اجماع الفقهاء والمتكلمين والفلاسفة على انكاره ، فشحج هذا على قيام الفلك عند الكثيرين من علماء العرب علماً تجريبياً رياضياً يعتمد على الملاحظة الحسية وبصطنع آلات رصد لتعليل حركات الأجرام السماوية وتفسير الظواهر الفلكية .

وقد كان **بطليموس** دية الفلك القديم غير منازع ، وترجم العرب كتابه « النظام الرياضى للنجوم » Mathematiké Syntaxis وسموه المجسطى Al-Megistic - اى الأمظم - (١٢) وقد كانت له السيادة على التفكير الفلكى في أوروبا حتى صصر كوبرنيكوس + ١٥٤٣ Copernicus ومع أنه يقال اليوم ان بطليموس لم يمحس آثار أسلافه ، ولم يوفق الى الكشف عن أخطائهم بل استنسخ أكثر الأفكار مثاراً لشلل فجاء كتابه مقترراً الى الدقة والتحميص ، فقد كان بالغ التأثير في الغرب الى حد أنه جمد الدراسات الفلكية في أوروبا وأوقف تقدمها حتى مصر النهضة الأوروبية الحديثة ، لكن علماء العرب قد تناولوه بالنقد والتحميص فكشفوا في ضوء دراساتهم التجريبية عمن الكثير من أخطائه ، فقليل بحق أنه كان عند العرب نقطة انطلاق في تفكيرهم الفلكي - فيما

(١٢) ولد بطليموس على شاطئ النيل وفي أشرحياته في جامعة الاسكندرية القديمة ولما برصد الأجرام السماوية من عام ١٢٧ الى ١٥١ م وجاء كتابه دائرة معارف فلكية في وصف السماء ومدارات النجوم وحركات الشمس والقمر والكواكب ... وقد رفض فيه نظرية معاصره ارسطارخوس Aristarqus في دوران الأرض حول الشمس ، وهي النظرية التى اعتمدها العلم الحديث .

ناليو « + ١٩٢٨ Mallino فيقول : « وهو كما لا يخفى قريب من الحقيقة ... دال » على ما كان للعرب من الباع الطويل في الارصاد واعمال المساحة ... وقياس العرب اول قياس حقيقي اجري مباشرة مع كل ما اقتضته تلك المساحة من المدة الطويلة والصعوبة والمشقة واشترت الجماعة من الفلكيين والمساحين في العمل ، فلا بد لنا من عداد ذلك القياس من اعمال العرب الفلكية المجيدة الماثورة » - هذه شهادة مستشرق يمدح حجة في تاريخ علم الفلك .

وبالاعتماد على الملاحظة الحسية صححوا الكثير من اخطاء القدماء ووقفوا الى كشف علمية لها وزنها في تاريخ علم الفلك - سنشير الى بعضها عند الحديث على ظاهرة « التكسيم في تراث العرب » .

وما قيل في الطب والفلك يقال مـمـا يتسبه في الجغرافيا : (علم تقويم البلدان) فقد كتبوا فيه قبل ان يتصلوا بتراث غيرهم ، مدفوعين في هذا بحاجتهم الى معرفة البلاد والطرق الموصلة اليها ، تيسرا للتجارة وتمهيدا لفتوحاتهم الحربية وتمكيناً للمحج الى بيت الله ، أو طلباً للعلم أو غير ذلك من اغراض ، وكانت الامبراطورية الاسلامية تجتمع على وحدة دين ولغة وثقافة ، فنزع العرب الى دراستها عن طريق الرحلات والاسفار منذ القرن الرابع للهجرة (المـمـاشر الميلادي) شجعهم على هذا شيوع اكرام الضيف من ناحية وبساطة العيش منذ اهل هذه العصور من ناحية اخرى ، مع اهتمام الاسلام بالسفر حتى رفع عن المسافرين بعض التزاماته الدينية ، وقد تميزت اكثر رحلاتهم بدقة الملاحظة وصدق الرواية والاعتماد على المشاهدة المقصودة .

وبدأت الجغرافيا العلمية في مهسـمـد الامون الذي انشأ بيت الحكمة السـلـي زوده بمكتبة ومرصد فلكي ، وحث الفلكيين على

او سهوت في حـسـابه « وهكذا ابان البيروني في هذا النص انه لم يقلد احداً من سابقيه ، وأنه صحح ما وقع فيه اسلافه من اخطاء ، ودعا قراءه الى مناقشة ما اورد من آراء وتصحيح ما يحتمل ان يكون قد اخطأ فيه » .

ومن دلالات هذه الظاهرة ان الامون قد طلب الى ابنه موسى بن شاكر (محمد واحمد وحسن) ان يتقنوا من مـمـاس الكرة الأرضية ، فسألوا عن الاراضي المنبسطة في اى البلاد تكون ، فقيل لهم في صحراء سنجار ، فذهبوا اليها ووقفوا في موضع بها ، واخذوا ارتفاع القطب الشمالي - اى عرض المكان - بمـا تيسر لهم من آلات ذلك العهد ، وضربوا في هذا الموضع وتدًا ، واولقوا به جبلا طويلا ، وساروا شمالا وفعلا به ما فعلوه في ذلك الموضع ، ولم يزل ذلك ذابهم حتى اتوا الى موضع اخذوا فيه ارتفاع القطب المذكور ، فتبينوا انه زاد على الارتفاع درجة واحدة ، فمسموا ذلك القدر الذى قلموه من الارض بالحبال فبلغ ٦٦٢/٣ ميلا ، فمرفوا ان كل درجة من درج الفلك يقابلها من سطح الارض ذلك القدار ، ثم عادوا الى الموضع السـلـي ضربوا فيه الوتد الاول وسندوا فيه جبلا ، ومضوا جنوبا وساروا في خط مستقيم وفعلا ما فعلوه في الشمال من نصب الأوتاد وشد الحبال حتى نفدت جنوبا وساروا في خط مستقيم وفعلا ما فعلوه في الشمال من نصب الأوتاد وشد الحبال حتى نفدت الحبال التي استخدموها في الشمال ، ثم اخذوا الارتفاع فتبينوا ان القطب الجنوبي قد نقص عن ارتفاعه الاول درجة ، فصح حسابهم وحققوا ما قصدوه من ذلك .. فلما اخبروا الامون بما فعلوا طلب اليهم ان يعيدوا التجربة في موضع آخر ، وسرهم الى لرض الكوفة ، ففعلا بها ما فعلوا في سنجار ، وانفق الحسابان .. وهكذا أكد قياس العرب ان محيط الأرض ١٢٤٨٠ كيلو .

ويعلق المستشرق الإيطالي « كارلو الفونسو

هذا عند غيره من علماء العرب كثير ، فكان **« المقدسي »** (ت ٤٩٣ هـ / ١١٠١ م) يأتي أن يعرض لوصف الأقاليم التي لم يرها ، وانتقد كتابات أبي يزيد البلخي لأنه فيما يقسول : « لم يدوخ البلدان ولا وطىء الأعمال » وكذلك قال « لسان الدين الخطيب » صاحب « الإحاطة في أخبار غرناطة » منتقداً القاضي البلوى الذي كان ينقل في كتابه « نايح المرقف في تحلية علماء المشرق » فيقول عنه : « حج وقيد رحلته في سفر وصف فيه البلاد ومن لقيه بفصول جلب أكثرها من كلام الأصهباني وصفوان وغيرهما » ومثل هذه الشواهد في تراث العرب كثير ، وهي تستهجن النقل من الآخرين بغير تمحيص ، وتوجب استفتاء الحقائق رأساً من العينة والملاحظة .

وفي ظل هذه العناية زار سليمان التاجر - في القرن التاسع - الشرق الأقصى ، ووصف أحدهم رحته إلى بلاد الصين قبل أن ترف رحلات « ماركو پولو » بأكثر من أربعة قرون ، وكتب « ابن خرداذبه » (ت ٣٠٠ هـ / ٩١٢ م) يصف الهند وسيلان وجزر الهند الشرقية وبلاد الصين مستقياً حقائقه من مشاهداته ، ووضع « ابن حوقل » كتابه في « المسالك والممالك » وضمنه دليلاً للطرق وأشهر البلاد مهتماً بالطرق التجارية في العالم العربي ، وزودنا المقدسي بمعلومات قيمة من دول الإسلام في المشرق والغرب ، وكان كتابه : « أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم » أعظم ما كتب عن العالم الإسلامي قبل كتاب البيروني عن الهند . وكانت الاكتشاف الجغرافية التي تمت في عصر النهضة الأوروبية تدني بالفضل للجغرافيين من العرب ، فما كشفه من أرجاء الأرض في رحلاتهم البرية وملاحظتهم البحرية قد هدى رواد الكشف الجغرافي من الأوروبيين من أمثال « ماركو پولو » و « هنري الملاح » و « فاسكودي جاما » ومن إليهم .

وفي ضوء هذا برعوا في رسم الخرائط ، وكان من أوائلها ما تضمنه كتاب « محمد بن

ألقيام بأرصاده جديدة على النحر السسدي اشترنا إليه ، وطلب إليهم أن يرسموا خريطة كبيرة رأها السعودي (ت ٢٦٦ هـ / ٩٥٧ م) وقال عنها « ... صور فيها العالم بأفلاكه ونجومه وبره وبحره وعاصره وغامره ومساكن الأمم والمدن وغير ذلك ، وهي أحسن ممسا تقدمها من جغرافيا بطليموس ومسارينوس وغيرهما » وبدت التحسينات التي ادخلت عليها في تحديد موقع الجزيرة العربية ومناطق دجلة والفرات والخليج العربي وغيرها .

وفي القرنين العاشر والحادي عشر بسدا الأدب الجغرافي أكثر تراء ، وهو يكشف - فيما لاحظ اللومبيلي - من حب العرب للسفر والترحال وحرصهم على معرفة البلاد التي دخلت في حوزة الإسلام أو كانت ضرورية لرحلاتهم التجارية ، وكان في مقدمة الجغرافيين في ذلك العصر السعودي السالف الذكر صاحب مروج الذهب ، وهو يعتز في مقدمته عما يحتمل أن يكون قد وقع فيه من تقصير ، بسبب انشغاله بتقافذ الأسفار وقطع القفار ، نارة على متن البحر وتارة على ظهر البر ، مهتملاً بدائع العلم بالمشاهدة ، عارفاً خواص الأقاليم بالمعينة ، لقطع بهذا بلاد السند والصين واقتحم الشرق والغرب ، فتسارده بأقصى خراسان ، وتارة بوسائط أرمينية وأذربيجان والران والبلقان ، وطوراً بالعراق وطوراً بالشام ، وقد صادف الكتاب من المستشرقين اهتماماً ملحوظاً ، فوازوا بينه وبين « بلينوس » عالم الطبيعيات في العالم القديم .

أوزيد السعودي فيقول : « وكل اقليم عجائب يقتصر على علمها أهله ، وليس من لزوم جهة وطنه وفتح بما نعى إليه من الأخبار من اقليمه ، كمن قسم ممره على قطع الأنظار ووزع أيامه بين تفارق الأسفار واستخرج كل دقيق من معدنه ، وأثار كل نفيس من مكننه » وهكذا ميز السعودي بهذا بين من يتفنى العلم قراءة واستماعاً ، ومن يستقى حقائقه من المشاهدة والمعينة ، ومثل

الجغرافيا كما فعلوا في كتاب الجسقي ، وكان بطليموس ينقل عن أسلافه في غير تمحيص ، ومع ذلك كان بالغ التأثير في خلفائه ممن الغربيين إلى حد أنه جمد البحوث الجغرافية في أوروبا وحال دون تقدمها زمناً طويلاً ، لكن العرب كانوا أول من نبه إلى أخطائه في ظل العناية التي كانت أساس بحوثهم الجغرافية ، وكما دعا المأمون فلكتييه إلى القيام بأرصاد جديدة تأدت بهم إلى تصحيح الكثير من الأخطاء ، طلب إلى جغرافيه أن يعيدوا النظر فيما تلقوه عنه من معارف جغرافية ، وكانت الحقائق التي فوصلوا إليها تقارب ما نعرفه اليوم منها ، ورغم أنهم لم يعرفوا مقياس الزمن (كرونومتر) وتقاويم القمر المشبوبة فلم ترد أخطاؤهم في تحديد خطوط الطول والعرض ومواقع المدن وغيرها من درجتين .

ووفق العرب في ضوء منهج الملاحظة والعناية إلى كشف طمية توصل إليها الغربيون بعد مئات السنين ، فمن ذلك القول بكروية الأرض ودورانها حول الشمس ، فقد عرض أصحابه في أوروبا إبان العصور الحديثة للاضطهاد والتعذيب المرير (انظر كتابنا : قصة النزاع بين الدين والفلسفة ط ٢ ص ١٦٢ و ٢٠١ وما بعدها) بينما كان الجدل حولها في العالم العربي إبان العصور الوسطى يقوم على مقارنة حجة بحجة ، فكان يقول بكروية الأرض كثيرون منهم « ابن خلدون » (ت ٣٠٠ هـ / ٩١٢ م) وهو يقول في « المسالك والممالك » : « أن الأرض مدورة كتدوير الكرة موضوعة في جوف الفلك كالكرة في جوف البيضة » ، ويقول « ابن رسته » : « أن الله عز وجل وضع الفلك مستديراً كاستدارة الكرة والأرض مستديرة أيضاً كالكرة مصممة في جوف الفلك » وإلى مثل هذا ذهب أبو عبيدة مسلم البلنسي (ق ١٠ م) وأبو الفداء « عماد

موسى الخوافي » (٢٣٦ هـ / ٨٥٠ م) عن صورة الأرض ، قال عنه « كارلو الفونسو تالينو » أن مثل هذا الكتاب لا تقوى على وضعه أمة أوربية في فجر نهضتها العلمية ، وكان المقدسي السالف الذكر يتميز بقدرة خارقة في رسم الخرائط ، ومن ذلك أنه رسم خريطة ملونة للبلاد التي زارها قائلا : « ورسمنا حدودها وخطوطها وحررنا طرقها المروقة بالحمرة ، وجعلنا رمالها الذهبية بالصفرة ، وبحارها المالحة بالخرقة ، وأنهارها المروقة بالزرق ، وجبالها المشهورة بالنيرة ليقرّب الوصف إلى الأفهام » .

وكان أعظم جغرافيين المغرب « الشريف الإدريسي » (ت ٤٧٥ هـ / ١١٦٦ م) وقد تطايروا شهرته إلى ملك النورماندين « روجار الثاني » Roger II فاستدعاه إلى بلاطه وأمر بأن تفرغ له كرة من الفضة عظيمة الجرم ضخمة الجسم في وزن أربع مائة رطل - رومي - ورسم عليها « الإدريسي » « الأقاليم السبعة بلادها وأطوارها واقطارها وسبلها وريفها وخليجانها وبحارها ومجارها ونوايح أنهارها غامرها وعامرها ، وما بين كل بلد وغيرها من الطرقات المطروقة والأميال المحدودة والمسافات والمراسي المعروفة ولا يغادر وأفيها شيئاً ... » وطلب إليه الملك أن يضع كتاباً في وصفها ، فكان كتابه « نزهة المشتاق في أشراف الأفاق » وقد أثارت الخريطة إعجاب المحققين من الباحثين فتولاهما بالثناء البارون دي سلان De Slane وكاراديفو Carra de Vaux و « كونراد ميلر » Konrad Miller وغيرهم (١٣) واستحق الإدريسي بذلك أن يلقب « باسترابون العرب » .

ونقل المغرب كتاب « بطليموس » في

(١٢) نشر كونراد ميلر المذكور طبعة كاملة للخرائط العربية صدرت في شتوتغارت بألمانيا (العربية) ١٩٢٦/١٩٢١ - واستخرج الجميع العلم العراقي عام ١٩٥١ خريطة للإدريسي قولها متران وعرضها متر - ونشر « ميلر » خريطة الإدريسي منفصلة بالألوان في طبعة ملونة عام ١٩٢١ .

عنه قيل أن يصل إلى سبع الدورات . فيجتمع في ذلك مقدار يوم ، فتزيد أيامه يوماً كاملاً . فلو كان افتراقهما يوم الجمعة ، ثم حضرا إلى المقيم (ثالثهم) يوم الجمعة الأخرى ، فانه يكون بالنسبة إلى المقيم يوم الجمعة ، وبالنسبة للمغربي الذي حضر من الشرق يوم الخميس ، وبالنسبة للمشرقي الذي حضر من المغرب يوم السبت ، وكذلك الحال لو فرضت هذه الصورة في الشهور أو السنين .

ومثل هذه الشواهد من اكتشاف العلمية كثير ، وكلها دالة على الدقة التي تادي اليها منهمجهم القائم على المشاهدة والمعاينة .

استخدام الآلات في بعوث العرب :

وساعدتهم على هذه الدقة أنهم فطنوا إلى قصور الحواس من الإدراك المباشر أحياناً ، فعوضوا هذا القصور بآلات وأجهزة تمكن من إدراك ما صغر من الظواهر أو بعد ، كان بعضها اختراعاً عربياً ، وبعضها أخذه عن أسلافهم ولكنهم تناولوه في الأغلب والأسم بالتهديب والتحسين ليؤدي وظيفته على وجه أكمل ، وكان في بعض المراسد الفلكية صناعات اشتغلوا بصناعة الأجهزة العلمية الدقيقة ، والمعروف أن « ابن الهيثم » منشئ علم الضوء غير مثارع ، قد استعان بالكثير من الآلات في دراساته لانتشار الضوء وانكساره وفعله في المرايا الكرية وأثناء مروره في العدسات الزجاجية ... استعان في هذا وغيره ممن يحول به الآلات كان يقوم بصنعها بنفسه ، أو يتولى وصفها للصانع ويوضح له طريقة تركيبها ووظيفة كل جزء من أجزائها ، وعندئذ يشرف بنفسه على صنعها تحقيقاً لأغراضه العلمية ، بل كاد يخترع العدسة الكبيرة ، فاستعان به بعد نحو ثلاثة قرون « روجر بيكون » و « وبتلو »

الدين أيسوب (ت ١٣٢١ م والسعودي والأندلسي (١٤)) واتخذ فلكي المأمون كروية الأرض أساساً لدراساتهم (ومنها قياس محيط الأرض كما عرفنا من قبل) .

واشدت الكنيسة في مقاومة القول بعمران الجباب المواجه لوطننا من الأرض Antipode حتى بعد أن أثبت ذلك « ماجلان » رحلته المشهورة عام ١٥١٩ م بينما روى ذلك « ابن فضل العمرى في « مسالك الأبحار » نقلاً عن فريد الدين أبي الشتاء محمود بن أبي القاسم الأصبهاني » إذ يقول : « لا أمتنع أن يكون ما اكتشف عنه الماء من جهتنا مكتشفاً في الجهة الأخرى ، وإن لم أمتنع أن يكسبون من تلك الجهة ، لا أمتنع أن يكون به من الحيوان والنبات والمعادن مثل ما عندنا ، أو من أنواع وأجناس أخرى » .

وكان « أبو الفداء » - السالف الذكر - أول من لاحظ أن الدوران حول الأرض يزيد من نقص يوماً في كل أسبوع ، يقول في مقدمة تقويم البلدان : « لو كان السير على جميع الأرض ممكناً ، ثم فرض نفر ثلثة أشخاص من موضع بعينه ، فسار أحدهم نحو المغرب ، والثاني نحو المشرق ، وأقام الثالث حتى دار السائران دوراً من الأرض ، ورجع السائر في الغرب إليه من جهة الشرق ، (ورجع) السائر في الشرق من جهة الغرب ، نقص من الأيام التي عدوها جميعاً للمفترى واحد ، وزاد للمشرقي واحد ، لأن الذي سار إلى الغرب ولنفرض أنه دار الأرض في سبعة أيام ، سار موافقاً لسير الشمس فيثابر غروبها عنه بقدر سبع الدورات تقريباً ، وهو ما يسيره في كل نهار ، ففي سبعة أيام حصل له دور كامل ، وهو يوم يكمله ، والذي سار إلى الشرق كان يسيره مخالفاً لسير الشمس ، فتغرب الشمس

(١٤) يقول الأندلسي « ومع أن الأرض كرة هي غير صافية الاستدارة ، منها منخفض ومنها مرتفع ، ولهذا قيل فيها اكتشاف أنه لماريس ، والبحر محيط نصف الأرض احاطة متصلة - دائر بها كالمنقلة - لا يظهر منها إلا نصفها ، وهو ما دارت عليه الشمس في قوس النهار ، مثل بيشة شرقية في عام ١٠٠٠ اكتشاف منها ما اكتشف ، وانظر ما انظر » .

وغيرهما ممن اخترعوا المجهر (الميكرومكوب) والقراب (التلسكوب) - فيما لاحظ مؤرخ الحضارات « ول ديورنت » .

والمعتقد ان « الأدرسي » قد استخدم البوصلة (وكانت ابرة على شكل سمكة) توصل اليها العرب في القرن الحادى عشر (وقيل بل الثالث عشر) وجسوا سر تركيبها من منافسهم في التجارة البحرية ، وقد ساعدت البوصلة على نشأة الجغرافيا وخرائطها علماً علمياً يستند الى حقائق تستقى من المشاهدة والخبرة والقياس .

وفى علم الكيمياء حسبنا ان نشير الى منشئها الحقيقى « محمد بن زكريا الرازى » الذى حور علم الكيمياء من النصوص والرمزية ، واصطنع فى دراسة وقائه منهجاً تجريبياً استقرائياً ، فيما يقول عنه « هوليسار » E. J. Holmyard ، فى كتابه عن (بناء علم الكيمياء Makers of Chemistry) وقد وضع « الرازى » كتابه « سر الاسرار » (١٥) وأشار فيه الى الآلات التى تستخدم لتحضير العقاقير ، ما كان منها لتدوير الأجسام مثل الكسور والمنفاخ والبوقة بنوعها الصغير والكبير والمنرفة (الملقعة) والماسك (الكلبتان) والمكسر والمبرد والراط (السبكة) ... وما كان منها لتدوير العقاقير مثل القابلة (قارورة استقبال) والقدح والقنبينة والقارورة والمرجل والقدر والتنور والموقد والكاتون والأون ونافخ نفسه (موقد ذو ثقب) والمراساة والنسابة (الهاون) ويدة) والقلاة والقمع والمنخل والمصفاة والقناديل (التى تشع الحرارة الهادئة) ... وغيرها كثير . وسبق « جابر بن حيان » - فى

الكتابات المتحولة بأسمه - الى جعل الميزان اسماً للتجريب ، ففطن الى التفريقية بين الكيفيات والكميات ، وبهذا حقق للدراسات الكيميائية خاصية من أهم خصائص العلم ، وهى تحويل الكيفيات الى كميات عديدة تحقيقاً للدقة والضبط - وسنمود الى بيان هذا عند الحديث على التكميم عند العرب .

وفى الطب استخدم جراحو العرب مثلات الآلات فى التشريح وإجراء الجراحات ، فعن ذلك ان أكبر جراحى العصور الوسطى « أبا القاسم الزهراوى » (١٤٤هـ / ١٠١٣ م) صاحب « التصريف لمن عجز عن التأليف » قد أفرد القسم الأخير من كتابه للجراحة ، وفيه أوصى باستخدام مجموعة ضخمة من الآلات الجراحية التى لا يزال الكثير منها مستخدماً فى أماننا الحاضرة مع تهذيب قليل أو كثير ، وزود كتابه برسوم هذه الآلات تيسيراً لصنعها ، ومن ذلك انه اخترع منظار المهبل المستخدم فى أمراض النساء والتوليد ، وأستخدم حقناً معدنية لادخال الادوية الطبية الى المثانة وأجهزة للاستنشاق وجبائر للأذرع ، وملامق لضغط اللسان أثناء فحص الحلق . كما ابتكر مقاشط لتنظيف الأسنان وكلاييب لخلعها وأشار الى الطريقة التى يصنع بها جسر لتثبيت الأسنان الضعيفة (١٦) . وعرض الى وصف جراحات لاستخراج حصاة المثانة بالشق والتفتيت والبشر ، ومعالجة الجروح والحالات الصديدية . . . وقد عولت على كتابه الجامعات الأوروبية حتى مطلع العصر الحديث ، منذ ان ترجم الجزء الجراحى « جبرار الكريمنى » الى اللاتينية فكان مرجعاً فى جامعتى سالرنو ومونبلييه وغيرها .

(١٥) فى عام ١٩٢٧ نشر يوليوس روسكا Ruska ترجمة للكتاب مأثولة بشرح مفيد ، وبهذا الكتاب بدأت الكيمياء علماً تجريبياً خالص من التصوف والرمزية والنموى ، ولا يحوى الا نتائج تجاربه وتعليماته الفنية ، ومن أجل هذا كان خليلاً بان يكون مشهور علم الكيمياء - قبل لافولازيه Lavoisier بنحو تسعة قرون من الزمان .

(١٦) اورندا خالطية وستين رسماً لآلات جراحية من ممتلكاته ص ٢٩ من كتابنا « العرب والعلم فى عصر الاسلام الذهبى » - القاهرة ١٩٦٨ - وقد خصص خلية بزاوى الحسن فى كتابه : « الكافى فى الكحل » - أى امراض العيون - صفحتين رسوم آلات تستخدم فى جراحات العيون .

التجربة العلمية في بعوث العرب :

فإننا إن التجربة في التصور العلمي الحديث هي ملاحظة مستتارة يتدخل أثناءها الباحث في تغيير الظروف التي يدرس فيها ظاهراته ، وقد فعل اليها العرب قبل المحدثين من الغربيين بمئات السنين ، فمن ذلك أن «جابر بن حيان» سميها « بالتدريب » يقول في كتاب السبعين « فمن كان درياً (مجرباً) كان عالماً حقاً ، ومن لم يكن درياً (مجرباً) لم يكن عالماً ، وحسبك بالدربة - اجراء التجارب في جميع الصنائع أن الصانع الدرب يحلق ، وغير الدرب يعطل » (١٨) وفي ظل تجاربه وفق الى تحضير حامض النتريك وحامض الليمون ونحوه من المواد العضوية ، والماء الملكي الذي توصل اليه بخلط ماء النشادر وحامض النتريك . . . وهذب طرق التبخير والترشيح والتقطير والتصفيد والصهر والتبلور . . . وعرف الطرق التي تستخدم في تحضير أنواع الزجاج وحجر الشب والقلويات ونترات البوتاسيوم والصودا وأكسيد الزئبق وحامض الكبريتيك والأزوتيك وغيره . . . وكان أول من أدرك قيمة الاختبار العملي والسح فيه ، ويقال انه بعد مضي قرنين على ممانه عثر الذين كانوا يرممون شوارع الكوفة على مختبره (معمله) الكيمائي ، وكان فيه هاون وقطعة ذهب كبيرة فيما يقول « فيليب حتى » (١٩) .

وكان ابن الهيثم يزاول التجربة العلمية مكتملة للملاحظة الحسية ، ورسمى التجربة

ومنذ عصره كان أقرانه ممن يزاولون الجراحة في اسبانيا يمنحون لقب طبيب جراح في Medico-Surgeon بينما كان قرينهم في باريس أو لندن أو أدنبرة يمنح لقب حلاق جراح Barber-Surgeon ولا غرابة في هذا فقد كان الجراح الذي يموت في يده مريض يسلم الى أهل الميت ليقتلوه أو يسترقوه بقية حياته جزاء وفاً - وكان هذا منذ أيام تيودور ملك القوط الغربيين في القرن السادس حتى القرن السادس عشر - فيما لاحظ « كامبل » (١٧) بل كانت مدارس الطب في أوروبا تنفر من تعليم الجراحة منذ القرن الحادى عشر حتى الخامس عشر ليلاد المسيح ، وذلك الى حد أن أصدر مجلس توريس البابوى عام ١١٦٣ قراراً بمنع تعليم الجراحة في مدارس الطب بحجة أنها تستهدف تغيير ما خلق الله !

وبدا استخدام الآلات والأجهزة في علم الفلك عند العرب أوضح من هذا كله ، لانه يقوم على رصد النجوم لمعرفة أماكن الكواكب وحركات سيرها ، واستعرض لبیان الكثير من الآلات والأجهزة التي استخدموها في مراسلهم عند الحديث على ظاهرة التكويم في سرات العرب .

وهكذا اتخذ العرب المشاهدة أو المعاينة أداة لكسب الحقائق ، واستعانوا بالآلات والأجهزة استكمالاً لمنهجهم في الملاحظة الحسية بل زادوا فاصطنعوا التجربة العلمية كلفاً ليسر لهم ذلك .

D. Campbell, Arabian medicine and its influence on the middle age, Vol. (١٧)
I. 172, 129. (London 1926).

(١٨) في بعض العلوم الطبيعية الحديثة يكتفى بالملاحظة الحسية لتتلى اجراء التجارب فيها ، كما هو الحال في علم الفلك وعلم طبقات الأرض فإن الباحث لا يملك التدخل في مجرى القواهر فيخلصها لآثاره ، ولكن جابر يتدخل في النص السالف من التجارب في الصناعات .

(١٩) فيليب حتى وجبرائيل جبور : تاريخ العرب ج ٢ من ١٦٢ - وقد كان « فيليب حتى » يعتقد في وجود «جابر بن حيان» عالماً كيميائياً عظيماً - على غير ما ذهب اليه جمهوره المحدثين من المستشرقين كما أشرنا من قبل ، وما يراه المؤلف يرد الى الكتابات المنسوبة الى « جابر » على أبعاد الاحتمالات .

من قبل - فأرتفع بهذا إلى منصف مؤسسي العلوم .

وقد كان « البيروني » من أئمة رواد البحث التجريبي من العرب ، وحسبنا أن نشير إلى تجربة من تجاربه التي توصل عن طريقها إلى تحديد الثقل النوعي الذي سنشير إلى دقته في ذلك عند الحديث عن « التكسيم عند العرب » إذ كان يزن المادة التي يعرض لدراستها ، ثم يدخلها في جهازه المخروطي وهو مملوء ماء ، ثم يزن الماء الذي تأخذ مكانه المادة السالفة الذكر ، وهو يخرج من الجهاز عن طريق ثقب فيه ، فتكون العلاقة بين ثقل المادة وثقل حجم مساو لها من الماء هي التي تحدد الثقل النوعي المطلوب وكانت الدقة التي توصل إليها مشار دهشة واضجاب كما سنعرف بعد قليل .

وفي بلاد الأندلس كان « مسلمة بن أحمد الجرجي » (ت ٣٩٧هـ / ١٠٠٧م) يوجب على المشتغل بالكيمياء أن يدرب يديه على إجراء التجارب وبصره على ملاحظة المواد الكيميائية وعقله على مزاوله التفكير فيها ، وفي ظل هذا المنهج أجرى كثيراً من التجارب ، منها على سبيل المثال تجربة توصل عن طريقها إلى قانون حفظ المادة ، وذلك أنه وضع ربع رطل من الزئبق النقي في أناء زجاجي بيض الشكل موضوع في ماء آخر شبيه بأواني الطهي ، وتركه على نار هادئة أربعين يوماً ، لاحظ بعدها أن الزئبق قد استحال إلى رماد نام أحمر مع احتفاظه بوزنه . وقد مهلت هذه التجربة لبحوث كيميائية قام بها « لافوازييه » Lavoisier و « بريستلي » Priestly في هذا المجال .

« بالاعتبار » وقد قام بدورته بالكثير من التجارب التي مكنته من التوصل إلى كسوفه العلمية ، فمن ذلك أنه توصل إلى تحليل العلاقة بين الهواء الجوي وكثافته ، وأبان عن أثرها في أوزان الأجسام ، ودرس بقوانين رياضية فعل الضوء في المرايا الكرية والثناء مروره في العدسات الزجاجية الحارقة ، ولاحظ شكل الشمس الذي يشبه صورة نصف القمر أثناء الخسوف مستخدماً جداراً يقوم أمام ثقب صغير في مصراع نافذة ، فكان هذا أول ما عرف من الفرفة المظلمة التي تستخدم في كل صنوف التصوير الشمسي ، ولهذا يكثر من الإشارة إليه أو النقل عنه « روجر بيكون » Roger Bacon ١٢٩٢ في دراساته للبصريات ، ولغة الدكتور « مصطفى نظيف » عرف أن امتداد الضوء على سمت الخطوط المستقيمة يؤدي رسماً إلى أن الضوء المشرق من جسم مبصر ، إذا نفذ من ثقب ضيق في حاجز ، واستقبل على حاجز أبيض من خلفه ، تكونت على هذا الحاجز صور مشكوة الجسم ويمكن الحصول عليها عن طريق جهاز يسمى في كتب الضوء الابتدائية بالخزانة المظلمة ذات الثقب ، ويرد الفضل في هذا الكشف العلمي في أوروبا إلى القرن السادس عشر ، مع أن « ابن الهيثم » قد ذكر في بحوثه كثيراً عبارة البيوت المظلمة ذات الثقب (٢٠) . وكان في مقدمة أصحاب التجربة من علماء الصرب « أبو بكر محمد زكريا الرازي » (٣٢١هـ / ٩٣٢م) منشئ الكيمياء علماً تجريبياً - في رأى بعض المستشرقين - إذ خلص البحوث الكيميائية من الغموض والإبهام ، وأصطنع في دراسة وقائمه منهجاً تجريبياً سليماً ، واهتم بالتأليف التي تهدي إليها التجربة - كما قلنا

(٢٠) ده مصطفى نظيف : الحسن بن الهيثم : بحوثه وكسوفه البصرية (جامعة القاهرة ١٩٤٢/٤٢) ج ١ ص ١٨٠ - وقد أقر « ابن الهيثم » قواعد الفكرة الثلاثة بأن الضوء هو التأثير الخارجى الذى يحدث عنه إحساس البصر ، وهى فكرة لم تكن مقبولة ولا مستعمدة ، وبهذا قلب الأوضاع القديمة وأبطل علم المناظر اليوناني وأنشأ علم الضوء الحديث بالمعنى والحدود التي تربطها اليوم ، وكان في بحوثه فيه مثلاً في دقة أوصاله وتمييزه بين أمثلتها الأربعة : القرنية والمشيعة والشبيكة والصلبة - ثم في تفسيره لقاهرة الانكسار الجسوى والرؤية الفردجة وغيرها ، فكان بهذا وبغيره مثلاً لعالم الطبيعة الرياضي .

— ابتغاء العرب — في الفصل الثاني من كتاب « القانون » إذ يقول :

ان الأدوية يعرف تأثيرها من طريقين : طريق القياس — اى الاستنباط العقلى — والاخرى طريق التجربة ، ولتقدم الكلام في التجربة فنقول : ان التجربة انما تهدي الى معرفة قوة (تأثير) الدواء بالثقة بعد مراعاة شرائط :

احدها ان يكون الدواء خالياً من كيفية مكتسبة من حرارة عارضة أو برودة عارضة .

والثاني ان يكون الجرب عليه علة مفردة (مرض واحد) فانها ان كانت علة مركبة فيها امران يقتضيان علاجين متضادين ، فنجرب عليهما الدواء فنفع ، لم يدرك السر في ذلك بالحقيقة .

والثالث ان يكون الدواء قد جرب على العلل (الامراض) المتضادة ، حتى ان كان ينفع منها جميعاً لم يحكم أنه مضاد لمزاج أحدهما ، فربما كان نفعه من أحدهما بالذات ومن الآخر بالعرض .

والرابع : ان تكون القوة في الدواء مقابلاً بها ما يساويها من قوة العلة (المرض) فان بعض الأدوية تقتصر حرارتها عن برودة علة ما ، فلا تؤثر فيها البتة ، وربما كانت عند استعمالها في برودة أخف منها فاعلة للتسخين ، فيجب أن يجرب أولاً على الأضعف ويتدرج سيراً حتى تعلم قوة الدواء ولا بشكل (الأمر) .

والخامس : ان يراعى الزمان الذى يظهر فيه اثره وفعله ، فان ظهر مع أول استعماله اقتنع أنه يفعل ذلك بالذات ، وان كان أول ما يظهر منه فعلاً مضاداً لما يظهر آخره ، أو كان في أول الأمر لا يظهر منه فعل ، ثم في آخر الأمر يظهر منه فعل ، فهو موضع اشتباه

وحقيقة ان الكثيرين من الكيميائيين العرب قد اهتموا بتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب أو فضة ، ابتغاء الحصول على الثروة ، ولكن هذا الاتجاه الذى رفضه امثال « البيروني » و « ابن سينا » ، وسخر منه الكثيرون من امثال « عبد الرحمن الجوبري » قد أقصرى أصحابه بأجراء التجارب وتنويعها والاكتسل منها فكانت مصدر كثير من الكشوف العلمية في المركبات الكيميائية وطرق تحضيرها وتنقيتها ، والتوصل الى معرفة الحوامض والقلويات والفلزات وغيرها مما لا يستقيم بدونه علم الكيمياء ، فكان من مكتشفاتهم الكحول وزيت الزاج (حامض الكبريتيك) وماء الفضة (حامض النتريك) وكربونات الصوديوم وحامض الازوتيك والصودا الكاوية وكربونات البوتاسيوم وغير ذلك كثير .

وزادوا فسخرها عليهم في خدمة الصناعة فأفادوا منه في الصياغة والسباكة واللبافة والطلاء والصبايون وصناعة السكر والزيت والورق والحبر والزجاج ونسج الأقمشة والمفرعات وغير ذلك كثير .

واهتمام الكيميائيين من القدماء بتحويل المعادن الخسيسة الى ذهب أو فضة يبدو في رأى بعض المعاصرين أمراً مشروفاً من وجهة النظر العلمية ، مع خطأ الهدف الذى قصدوا اليه ، وهى تبدو أكثر معقولة من حلول العلماء المعاصرين لبعض الاشكالات التى تهمزهم ، فيستخدمون لحلها صورياً مختلفة من تجمع الدرات أو الإلكترونات أو غيرها ، وان تميز المعاصرون من اسلافهم القدماء بأنهم يعرفون ان العناصر لا يمكن ان يتحول بعضها الى بعض في تفاعلات عادية على أقل تقدير (٢١) .

وبدا تمحيص التجربة العلمية والحرص على بيان العامل المؤثر ، وتحديد القواعد التى تلزم مواضعها في نص أووده « ابن سينا »

وقد سبق العرب الى ما فعلن اليه الفرييون بعد مئات السنين من استكمال الملاحظة الحسية أداة لكسب المعرفة ، بالتسليم « بشهادة الغير » Testimony فبرغم ما رأيناه من حرصهم على نقد مصادرهم ، وعزوفهم عن استقاء الحقائق عن كتب أسلافهم بغير نقد وتمحيص ، سلموا بشهادة الغير مصداً للمعرفة التي لا تيسر للعالم تحصيلها ، اعتقدوا بأن المعرفة العلمية تقتضي الإلمام بدراسات أسلافهم من رواد الفكر ، يقول « الرازي » : « لو امتدت حياة الإنسان ألف عام ما استطاع أن يرى بعينه كل ما وقع في مختلف البقاع ونسب العصور ، ولهذا يتعين على الباحث أن يضيء بصيرته بعلم الآخرين » ، ويقول « ابن رشد » في « فصل المقال فيما بين الشريعة والحكمة من الاتصال » أن علينا أن نستمع في بحوثنا بما قاله أسلافنا ... سواء اشاركونا ملتنا أم لم يشاركونا فيها ... » .

ومع هذا فإن حماسة العرب في نقل تراث الأوائل الى لغتهم ، وإعجابهم بفلسفة أرسطو ، وطب إبقراط وجالينوس ، وفلك بطليموس ، وصيدلة ديسقوريدس ... كل هذا لم يمنع العقل العربي من أن يكون حراً في نقد الآثار التي تستهويه ، وتمحيص حقائقها والكشف عما يحتمل أن تتضمنه من زيف وبطلان ، مستعيناً بالملاحظة والمعاينة على نحو ما عرفنا فيما أسلفنا من شواهد .

وفطن علماء العرب منذ مئات السنين الى التعاون في بعض البحوث العلمية طوائف و فرقاً Teams فمن ذلك أن الامون كان اذا أراد أن يتبين من صواب فكرة جمع علماء وطبيب اليهم أن يتعاونوا على قياس محيط الأرض للثبت من صواب ما قال الأوائل في شأنه ، كما جمع جغرافيه من العلماء على تحسب ما روينا عنه في الحاليين .

ولم يرق يوماً أن تقوم أرواح الفلكيين من العرب على الآلات التي عرفت في مصر

وأشكال ، وعسى أن يكون فعل ما فعل بالعرض ، كانه فعل أولاً فعلاً خفياً تبعه بالعرض هذا الفعل الأخير الظاهر ، وهذا الاشكال والاشباه والتشكك في قوة الدواء ، وللحسد أن فعله انما كان بالعرض ، فقد يقوى اذا كان الفعل انما يظهر بعد مفارقه ملاقة العضو ، فانه لو كان يفعل بذاته لفعل وهو ملاق ، ولاستحال أن يقصر وهو ملاق ويفعل وهو مفارق ، وهذا حكم أكثرى مقنع .

والسادس : أن يراعى استمرار فعله على الدوام أو على الأكثر ، فإن لم يكن كذلك فيصير الفعل منه بالعرض ، لأن الأمور الطبيعية تصدر من مبادئها إما دائمة وإما على الأكثر .

والسابع : أن تكون التجربة على بدن الإنسان ، فانه ان جرب على بدن غير الإنسان ، جاز أن يختلف من وجهين : أحدهما أنه قد يجوز أن يكون الدواء بالقياس الى بدن الإنسان حاراً ، وبالقياس الى بدن الأسد والفرس بارداً ، اذا كان الدواء أسخن من بدن الإنسان وإبرد من الأسد والفرس ... والثاني انه قد يجوز أن تكون له بالقياس الى أحد البدنين خاصة ليست بالقياس الى البدن الثاني ...

وهكذا نلاحظ أن « ابن سينا » لا يقتنع باستخدام التجربة وإنما يحرص على تحديد قواعدها ، وبين ما قاله « ابن سينا » (ت ١٠٢٧ م) في « القانون » وما قاله « جون ستوت مل » M^l : ١٨٧٢ م - في كتابه System. of Logio - عن قواعد الثبت من صحة الفروض وخطئها ، بين الاثنين صلات رحم وقربى !

هذه لمحة خاطفة الى مكان التجربة من بحوث العرب ، وبها استكملوا الملاحظة الحسية التي زادولها . والآلات التي لصطنوها للتوصل الى الحقائق والتعبير عنها بالدقة والضببط .

« ميلر K. Miller » بثلاثة أمتار ونصف طولاً ومتر ونصف عرضاً ! (٢٢) .

هذه كلها نماذج من مختلف العلوم عند العرب ، وكلها تشهد بحرصهم على الدعوة إلى الملاحظة الحسية والتجربة العلمية أداة لكشف الحقائق ، وممارسة هذه الدعوة فعلاً في بحوثهم العلمية ، والاستعانة مع هذا بالآلات والأجهزة التي تمد في قدرة الحواس على الإدراك ، وتحقق الدقة والضبط في نتائج بحوثهم ، وقد مكنتهم هذا كله من تصحيح الأخطاء التي وقع فيها أسلافهم ، والكشف عن كنوز من الحقائق الجديدة الأصيلة التي سبقوا بها عصرهم .

(٣) نزوع العلم الحديث إلى التكميم

Quantification

كانت الملاحظة الحسية أداة لكسب المعرفة العلمية أهم ركن في منهج البحث العلمي التقليدي منذ أن وضعت أصوله في أوروبا في مطلع العصر الحديث ، ولكن التقدم العلمي - وخاصة في الآونة الأخيرة - من عصرنا هذا - قد نقل مركز الاهتمام من الملاحظة الحسية إلى تحويل الكيفيات إلى كميات ، والتعبير عن وقائع الحس بأرقام عديدية ، وأصبحت الظواهر المشاهدة تترجم إلى رسوم بيانية ولوحات فوتوغرافية وجدول إحصائية ، وتمشياً مع هذه النزعة الجديدة اخترعت آلات وأجهزة كالمراقم والآلات الحاسوبية والعدسات الكبيرة - كالبكرو سكوب - والمقربة - كالتلسكوب - والمخابر المدرجة وغيرها مما جعل مرد الدقة في القوانين العلمية إلى صورتها الرياضية ، وفي ضوء هذا كان العالم إذاً هم

الاسكندرنية أو تلقوها من بطليموس بوجه خاص ، فجمع مشاهير الفلكيين من المشرق وطلب اليهم أن يتعاونوا على اختراع آلات جديدة ، وتهذيب الآلات القديمة لتكون إنتاج العرب (تقاويمهم) أدق وأكمل ، وقد رأينا مدى توفيقهم في تحقيق هذا الغرض في ظل تعاونهم على اختراع الآلات .

وحدا حدو المأمون في ذلك شرف الدولة البويهية في بغداد (وهو ابن عضد الدولة المتوفى عام ٩٨٢ م) وقد أنشأ مرصداً فلكياً في حدائقه ، وولى أمره « أباسهل بن وسستم الكوهي » إذ طلب إليه شرف الدولة أن يجمع المعنيين بالفلك وأرصاده ليتعاونوا في بحوثهم العلمية عسى أن تكون نتائجها أدق وأكمل .

ويرى « نصر الدين الطوسي » أسماء الفلكيين الذين جمعهم في مرصده الذي أنشأه في مرافقه ليعاونوه في بحوثه ، فتمكن من أن ينجز من الأرصاد في اثنتي عشرة سنة ما يتطلب اجتازه لثلاثين عاماً (فيما يقول سيديو L. A. Sidillot في تاريخه العام للعرب) .

وحدث مثل هذا في غير الفلك ، فلأدرسي حين هم بوضع كتابه « نزهة المشتاق في اختراق الآفاق » وقع اختياره مع روجار ملك صقلية على « أناس البسام فطناء أذكيا » وجهزهم روجار إلى أقاليم الشرق والغرب جنوباً وشمالاً ، وسفر معهم قوماً مصورين ليصوروا ما يشاهدونه عياناً ، وأمدتهم بالتقصي والاستيعاب لما لا بد من معرفته فكان إذا حضر أحد منهم يشكل إليه الترفيع الأدرسي حتى تكامل له أراد « ووضع كتابه ورسم خرائطه التي بلغت إحدى وسبعين خريطة ، وأنشأ خريطة الكرة الأرضية على كرة ضخمة من الفضة وزن في تقدير «سكيا ريلي» L. Schiparelli مئاة وخمسين كيلوجراماً وتقدر إبعادها في رأى

الى استخدام الآلات - ما وأيناه من آلات اخترعها أو أشرف على اختراعها في علم الضوء « الحسن بن الهيثم » ، وفي علم الكيمياء « جابر والرازي » ، وفي التشريح والجراحة « أبو القاسم الزهراوى » ... وقد عرضنا نماذج منها فيما أسلفنا من حديث .

لكن علماء العرب لم يقتنوا بذلك فنزوها الى اختراع آلات تستخدم في تحويل الكميات الى كميات عديدة توفيراً للدقة في نتائج البحوث العلمية ، فمن ذلك أن « جابر بن حيان » - قد ورد في البحوث المنسوبة اليه - أنه جعل الميزان أساس البحث التجريبي ، وفطن الى التفرقة بين الكميات والكميات ، وضرورة تحويل الثانية الى الأولى ، فالكيفيات عنده لا أوزان لها وإنما الأوزان للأجسام ، وحدد الكمية بقوله « أنها الحاصرة المشتملة على قولنا الأعداد ، مثل عدد مسامر لعدد ، وعدد مخالف لعدد ، وسائر الأبطال والأعداد والأقدار من الأوزان والمكاييل وما شاكل ذلك » . فكان بهذا من أعظم رواد العلوم التجريبية (٢٤) فيما لاحظنا في رسائله « بول كراوس » Paul Kraus (الذى انتشر في القاهرة عام ١٩٤٥) .

ولم ادق الآلات والأجهزة التي اصطنعها علماء العرب في بحوثهم كانت تلك التي استخدموها في دراساتهم في علوم الفلك والجغرافيا والطبيعة ، فلتمرض نماذج منها :

بدراسة الصوت رده الى سعة اللبلة ، أو الضوء أرجعه الى طول موجاته ، أو الحرارة حولها الى موجات حرارية ... وهكذا يمكن أن تتحول الكميات الى كميات عديدة تتميز بالدقة والضيقة .

ولما كانت العلوم الانسانية الحديثة قد نعت بدورها الى اصطناع المنهج التجريبي ما أمكنها ذلك (٢٥) ، فقد اتجهت بدورها الى تكويم دراساتها ، فاصطنع علم النفس - بوجه خاص - المعامل المزودة بالآلات والأجهزة على طريقة المعامل التي لا غنى عنها في الطبعة والكيمياء ، واخذ علم الاجتماع يعتمد على الإحصاءات والوثائق وغيرهما ليرد نتائج دراساته ما أمكن الى أرقام ، وسبق الاقتصاد الى مثل هذا الاتجاه ... وهكذا تحولت قوانين العلم الى دلالات رياضية ، وبهذا احتلت مكان الصدارة في البحث العلمي الذي لا يزال طبعاً يعتمد على الملاحظة الحسية والتجربة العلمية .

التكويم في دراسات العرب :

أشرنا الى أن علماء العرب قد فطنوا الى قصور الحواس من ملاحظة الكثير من الوقائع الجزئية والظواهر الطبيعية لفطرت صفوها أو بعدها أو نحو ذلك مما يوق الملاحظة المباشرة ، وبحول دون التعبير الدقيق عنها ، وكان من الدلالات البدئية لهذه الظاهرة - وهي نزوعهم

(٢٤) رافى اصحاب التزمه اللابيعية Anti-naturalistic استخدام النهج التجريبي في المعلوم الانسانية - انظر ادتهم على ذلك في كتابنا اسس الفلسفة ص ١٠٧ وما بعدها .

(٢٥) ولكن « هنري كوربان » H. Corbin في كتاب « تاريخ الفلسفة الاسلامية منذ النبايع حتى وفاة ابن رشد » يرفض هذا التفسير ويرى - في ضوء العلاقة بين الكيمياء الجارية والفلسفة الدينية منذ الاسماعيليه - أن علم الميزان عند جابر يكاد يشمل عمليات المعرفة البشرية بأكملها ، هوكتشف العلاقة القائمة في كل جسم من الاجسام بين قاهره وباطنه ، وبذلك لا يكون ملاحظه دقيقة لشيء نظام كمي في العلوم الطبيعية كما كان كراوس - انظر ص ٢٠٤ - ٢٠٥ من الترجمة العربية لكتاب كوربان .

اثبت الفلكيون أن حركة الأوج الشمسي بالقياس إلى النجوم $121/20$ دقيقة وقياسها المعروف اليوم $1120/20$ دقيقة، وقد صححوا الكثير من أخطاء بطليموس كاتحريف دائرة البروج ومواقيت اعتدال الليل والنهار وطول السنة فيما أشار «**كليتي**» في مقاله عن علم الفلك في دائرة المعارف الإسلامية . وكان بطليموس يقول على سبيل التخمين أن طول البحر المتوسط ٦٢ فأتقصها «**الخوازمي**» إلى ٥٢ وزاد «**الزرقالي**» فأتقصها إلى ٤٢ وهو أقرب الأرقام إلى الطول الصحيح فيما روى الأستاذ «**فيليب حتى**» - ومثل هذا كثير ، كان مرد الفضل فيه إلى أن علماء العرب لم يقتنوا بما تلقوه من آلات الرصد وأجهزته ، فصنعوا - وكان هذا أحياناً يتوجيه من المأمون - آلات جديدة ، ساعدتهم على استبدال الجيوب بالأوتار وإدخال خطوط النحاس في حساب المثلثات وحل المعادلات التكميلية ... وبأرصادهم توصلوا إلى كثير من الأزياج (٣٦) الدقيقة ، وفي مقدمتها الزيج الحاكمي «**لعلي بن يونس المصري**» ، وأزياج «**الخوازمي**» و«**أبي حنيفة الدينوري وأبي مشر البلخي**» وكثيرين غيرهم ، وقد أخذ من تصحيحاتهم لأزياج بطليموس القديمة دويل Delisle في مطلع القرن الثامن عشر .

وقد وفق «**الفراغاني**» (كان حياً عام ٢٤٧هـ / ٨٦١ م) في أرصاده إلى تحديد المسافات بين الكواكب بعضها والبعض وتقدير

أهم ما في الفلك أرصاده التي تستخدم لمعرفة حركات الأجرام السماوية ، وقد بدأت الأرصاد المنظمة في مطلع القرن التاسع واستخدمت فيها أدوات دقيقة صنعت في جنديسابور وغيرها ، وكان أول مرصد عرف في تاريخ الفلك قد أنشئ في الإسكندرية في عصر بطليموس من صاحب المجسطى ، وظل وحيداً حتى أنشأ العرب مرصدهم في بغداد ودمشق والقاهرة ومرافه وسمروند وغيرها من حواضر الإسلام ، وكان من الآلات التي استخدموها في هذه المرصد اللينة والطقفة الاعتدالية وذات الأوتار وذات السمات والارتفاع وذات الجيب والمزولة (الساعة الشمسية) . . . والاسطرلاب (Astrolabe) وكان أنوماً ، منه التام والمسطح والهلالى والزورقي والمبطع الشمالي والجنوبي ... وغير ذلك ، وكان أول مسلم صنع اسطرلاباً هو «**إبراهيم بن حبيب الفزاري**» (توفي بين سنتي ٧٩٦ و ٨٠٨ م) وأقدم رسالة عربية في الاسطرلاب هي رسالة «**علي بن عيسى**» التي سُمي بالاسطرلابي لمهارته في صناعة هذا الجهاز وقدرته على شرح عمله ، وكان أول من استخدم الآلات السابقة الذكر وأغاض في وصفها «**إبراهيم بن يحيى النقاش**» القرطبي - وهو المعروف باسم الزرقالي - أو Azzarquo فيما يسميه الفرنجة - (ت ٤١٤ هـ / ١٠١٣ م) وقد وفق المسمى تحسين الاسطرلاب فسمى الصفيحة ، وبه

(٢٥) يقول حاجي خليفة « علم الاسطرلاب هو علم يبحث عن كيفية استعمال آلة معقدة يتوصل بها إلى معرفة كثير من الأمور النجومية على أسهل طريق وأقرب مأخذ من أن كتبها كارتفاع الشمس ومعرفة ارتفاع سمت القبة ودرج البلاد وغير ذلك ، أو عن كيفية وضع الآلة على ما يثبت في كتبه ... » وقد كتب عنه بأسهب ميسر فاليكروسا Millas Vallicrosa ونشر رسالة الاسطرلاب .

(٢٦) الزيج كلمة مشتقة من كلمة فارسية وتعني السفى الذي تمنع فيه لحظة التسج ، وبمناها التوقيت أو الجدول الفلكي لأن خطوطه رأسية شبيهة بخطوط السدي، وأسمائه حركات الشمس والقمر وارتفاعها وبصور السنة مع تحديد مواعيد الحج وأوقات الصلاة وأوائل الشهور العربية ولا سيما رمضان ونحو ذلك .

يكشف عن المسافات الكبرى للكواكب عند
ثلاثة من علماء العرب :

احجامها بدقة أخذها عنه الكثيرون من غير
تغيير على وجه التقريب ، والجدول التالي

المسافات الكبرى بالشعاع الأرضي	الفرغاني	البتاني	ابن العبري
القمر	٦٤ ١/٢	٦٤ ١/٢	٦٤ ١/٢
عطارد	١٦٧	١٦٦	١٧٤
الزهرة	١١٢٠	١١٧٠	١١٦٠
الشمس	١٢٢٠	١١٤٦	١٢٦٠
المريخ	٨٨٧٦	٨٠٢٢	٨٨٢٠
المشتري	١٤٤٠٥	١٢٩٢٤	١٤٢٥٩
زحل	٢٠١١٠	١٨٠٩٤	١٩٩٦٣

وليس ادل على دقة البحوث الطبيعية عند
العرب من تقديرات « البيروني » و « الخازن »
للثقل النوعي ، وهي من النتائج الرائعة التي
سبق اليها العرب في الطبيعيات التجريبية
قبل المحدثين من العلماء بمئات السنين ، وقد
استخدم « البيروني » لتحديد الثقل النوعي
جهازاً مخروطياً يعد اليوم أقدم مقياس
للكثافة ، كما استخدم « الخازن » مقياساً
للسوائل (Aréomètre) شبيهاً بالمقياس الذي
استخدم في جامعة الاسكندرية القديمة . وفي
الجدول التالي (وهو من عمل فيدمان
E. Wiedeman) بيان قيم توصل اليها البيروني
والخازن - وما وضع عند أولهما بين قوسين
محسوب اما بالذهب أو الزئبق ، واما بالزمرد
أو البلور الصخري ، والعمود الأخير يبين
الوزن الحقيقي عند المحدثين من العلماء :

اما من أحجام الكواكب فكانت أرقام
الفرغاني كما يلي : القمر ١/٣٩ من حجم الأرض ،
عطارد ١/٣٢٠٠ ، الزهرة ١/٣٧ ، والشمس
١/٦٦ ضعفاً للأرض ، المريخ ١٥/٨ ، المشتري
٩٥ ضعفاً زحل ٩٠ ضعفاً للأرض (٢٧) ومثل
هذه الدقة في الدراسات الفلكية عند العرب
كثير .

وفي علم الطبيعة حقق علماء المسحوب
بالآلات وأجهزتهم كشوفاً علمية الثارت بدقتها
امجاب الباحثين من الغربيين ، فمن دلالات
هذه الدقة جداولهم التي قدروا فيها الثقل
النوعي للمعادن والأحجار الكريمة (انظر
عبد القادر الطبري في عيون المسائل من أعيان
الرسائل) .

المادة	عند البيروني الذهب الزئبق	عند الخازن	الوزن الحديث
ذهب	١٩٢٦	١٩.٥	١٩٢٦
زئبق	١٣٧٤	١٣.٥٦	١٣.٥٦
نحاس	٨٩٢	٨.٦٦	٨.٨٥
حديد	٧٨٢	٧.٧٤	٧.٧٩
قصدير	٧٢٢	٧.٢٢	٧.٢٩
رصاص	١١٤٠	١١.٢٢	١١.٣٥
لازور	٢٩١	٢.٩٦	٢.٩٠
ياقوت	٢٧٥	٢.٥٨	٢.٥٢
زمرد	٢٧٣	٢.٦٠	٢.٧٣
لؤلؤ	٢٧٣	٢.٦٠	٢.٧٥
	الزمرد الزئبق		
ماء في درجة الصفر	—	٩٦٥	٩٩٩٩
ماء البحر	—	١٠٤١	١٠.٢٧
زيت الزيتون	—	٩٢٠	٩.١١
لبن البقر	—	١١١٠	من ١٠.٤ إلى ١٤.٢
دم الإنسان	—	١٠.٣٣	من ١٠.٤٥ إلى ١٠.٧٥

الوقائع كما هي في الواقع وليس كما تبدو في تمنياته ، يقتضي هذا اقضاء الخبرة الذاتية Subjectivity لأن العلم قوامه وصف الأشياء وتقرير حالتها ، ومحك الصواب في البحث العلمي هو التجربة التي تحسم أي خلاف يمكن أن ينشأ بين الباحثين ، ومن هنا كان الخلاف بين العلم والفن، فالفنون والآداب تقوم على الخبرة الذاتية بمعنى أن الفنان ينظر إلى موضوعه من خلال أحاسيسه وعواطفه وانفعالاته وأخيلته، ومن هنا بدأ النظر الواحد في صور الفنانين أو قصائد الشعراء في صور شتى أو قصائد متباعدة ، وبمقدار ما يكون بينها من تفاوت وتباين تكون عبقرية كل من أصحابها ، بينما ينتهي العلماء في دراساتهم لآية ظاهرة إلى نتائج واحدة ، ولا كان الالتجاء إلى التجربة لمعرفة وجه الصواب في أمرها .

وأما النزاهة Disinterestedness فإفراد بها اقضاء الذات self-elimination أي

وبمثل هذه الدقة حدد « البيروني » أبعاد الأرض والظواهر التي تبدو في أوقات الشفق أو كسوف الشمس ، وقوانين عالم النبات ... وغيرها كثير .

وبهذا وبشبهه فطن علماء العرب إلى ضرورة التعبير من الخواص الكيفية بمقادير عددية ، فاستخدموا القياس والوزن ، واخترعوا آلات وأجهزة مدت من قدرة حواسهم على الإدراك، وصب نتائج بحوثهم في رموز رياضية، فحفظوا بهذا — على قدر ما مكنتهم روح عصرهم — أهم خاصية من خصائص التفكير العلمي الحديث .

(٤) موضوعية البحث ونزاهة الباحث :

أوجب المحدثون من الغربيين أن يتوخى العالم الموضوعية Objectivity في كل بحث يتصدى له ، بمعنى أن يحرص على معرفة

فليس معنى طالبه غير وجوده ، ووجود الحق صعب والطريق اليه وعسر ، والحقائق منغمسة في الشبهات ، وحسن الظن بالعلماء في طباع جميع الناس ، فالناظر في كتب العلماء اذا استرسل مع طبعه ، وجعل غرضه فهم ما ذكره وغاية ما أوردوه ، حصلت الحقائق عنده وهي المعاني التي قصدوا لها ، والغايات التي اشاروا اليها ، وما عصم الله العلماء من الزلل ، ولا حصى علمهم من التقصير والخلل ؛ ولو كان ذلك كذلك لما اختلف العلماء في شيء من العلوم ، ولا نفرقت آراؤهم في شيء من حقائق الامور ، والوجود بخلاف ذلك ، فطالب الحق ليس هو الناظر في كتب المتقدمين ، المسترسل مع طبعه في حسن الظن بهم ، بل طالب الحق هو المتهم لظنه فيهم ، المتوقف فيما يفهمه عنهم ، المتبع للحجة والبرهان ، لا قول القائل الذي هو انسان ، المخصوص في جبلته بضرور الخلل والنقصان ، والواجب على الناظر في كتب العلوم ، اذا كان غرضه معرفة الحقائق ، أن يجعل نفسه خصماً لكل ما ينظر فيه ويجعل فكره في متنته وفي جميع حواشيه ، ويمحصه من جميع جهاته ونواحيه ، وينتبه أيضاً نفسه عند خصامه ، فلا يتعامل عليه ولا يتسهم فيه ، فانه اذا سلك هذه الطريقة اكتشفت له الحقائق ، وظهر ما عساه وقع في كلام من تقدم من التقصير والشبه (٢٨) ويقول « ابن الهيثم » في مقدمة كتابه « المناظر » :

« ونجعل غرضنا في جميع ما نستتبره وننصفحه استعمال العدل لا اتباع الهوى ، وتتحرى في سائر ما نيريه وننقده طلب الحق لا الميل مع الآراء ... وليس ينال من الدنيا أجود ولا أشد قربة الى الله من هذين الأمرين » فالحرص على توخي الحق والإخلاص في طلبه ، وإقصاء الذات بكل ميولها ونزواتها ، واستبعاد المصالح الشخصية والاعتبارات الذاتية ، وعدم التعصب وفاء بحق الأمانة العلمية

تجرد الباحث عن الأهواء والميول والرغبات وإبعاد المصالح الذاتية والاعتبارات الشخصية ، وبالتالي فهي تقتضي انكار الذات وتنحية كل ما يعوق تفهم الحقائق من طلب شهرة أو مجد ، أو استغلال للثراء ، مع اعتصام بالصبر والآثارة ، وحرص على توخي الدقة حتى يتسنى للباحث أن يفحص موضوعه في أمانة ومن غير تحيز ، وكل هذا يستلزم طاقة اخلاقية وروحاً نقدياً وتحرراً من أية سلطة يمكن أن تمل عليه رأياً ، بهذا يتوخى الحق ويخلص في طلبه ، ويستبعد التعصب ويتفادى اقراء الهوى ، ويتفانى في تحرى الحقائق وتمحيصها وفاء بحق الأمانة العلمية .

الموضوعية والنزاهة في بعث العرب :

اما في التراث العربي فيبدو أن مفهوم الموضوعية قد اختلف بمفهوم النزاهة في بعث الكثيرين من علماء العرب ، وقد فطنوا على أي حال الى أن هذين المفهومين من خصائص التفكير العلمي ومقوماته الأساسية . وكثير من النصوص التي تضمنتها هذه الدراسة تشير الى حرصهم على ما نسميه اليوم بموضوعية البحث ، ونزاهة الباحث ، وفي النصوص التالية مصادق ما نقول ، مع ملاحظة أن العلوم الطبيعية في تراثهم - وفي أوروبا حتى مطلع المصور الحديثة - كانت مذابة في المعرفة التي اهتموا بتوسيع آفاقها وتعميق جذورها بحثاً وراء الحقيقة .

ومن دلالات حرصهم على النزاهة - الى جانب الموضوعية - ما يرد كثيراً في مقدمات كتبهم عندما يحددون منهج بحثهم وخطته وهذه ، فمن ذلك أن « الحسن بن الهيثم » - مشهور « علم الضوء » - غير منازع - يقول في مقدمة « الشكوك على بطليموس » :

« الحق مطلوب للآلة ، وكل مطلوب للذاته

(٢٨) الحسن بن الهيثم في مقدمة الشكوك على بطليموس - تحقيق د. عبد الحميد صبره ، د. نبيل الشهابي (القاهرة : ١٩٧١) .

في كتابه « مقاصد الفلاسفة » قبل أن يضع كتابه « تهافت الفلاسفة » في تنفيذ الفلسفة وعندها .

وعندما همّ بالرد على التعليمية في عصره جمع كلماتهم ورتبها ترتيباً محكماً ، واستوفى الجواب عنها - يقول : « ... حتى تكسر بعض أهل الحق مبالفتي في تقرير حجتهم ، وقال هذا سمي لهم » ، فاتهم كانوا يعجزون من نصرته مذهبهم لمثل هذه الشبهات لولا تحقيقك لها وترتيبك إياها » - هكذا اقتضته الأمانة العلمية أن يعرض مذهب خصومه وكأنه واحد من أتباعه ، بل خيراً مما يعرضه أحسن دعائه !

و« ابن رشد » (ت ١١٩٥ هـ / ١١٩٨ م) - وهو الفيلسوف العظيم - جاهر بحبه للحق في ذاته من غير نظر إلى قائله أو اهتمام بمقتبديه ، فقال في كتابه « فصل القائل فيما بين الشريعة والحكمة من الاتصال » :

« أن من واجبتنا إذا نظرنا فيما قاله من تقدمنا من أهل الأمم السالفة أن ننظر في الذي قالوه من ذلك ، وما أثبتوه في كتبهم ، فما كان منه موافقاً للحق قبلناه منهم وسررنا به ، وشكرناهم عليه ، وما كان غير موافق للحق نهينا عليه وحذرنا منه وعذرناهم ، وعلينا أن نستعين على ما نحن بسبيله مما قال من تقدمنا في ذلك ، وسواء كان هذا التعبير مشاركا لنا في الملة أو غير مشارك ، إذ كانت فيها شروط الصحة » .

حسبنا هذا من الشواهد الدالة على نزاهة الباحث العربي وأملته في بحوله العلمية التي كان يبأسرها ، وكلها تشهد بحرصهم على تجردهم من الأهواء والنزوات واستبعاد الميول الشخصية والاعتبارات الذاتية ، والعصبية القومية والدينية ، وتوخى الحق والإخلاص في طلبه .

... كان هذا رائد العالم العربي فنّه إليه في كتابه .

ويقول « الجاحظ » (ت ٢٥٥ هـ / ٨٦٩ م) المتعزلي في مقدمة « الحيوان » : « جبك الآلهة الشبهة وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة سبياً ، وبين الصديق سبياً ، وجب اليك التثبت ، وزين في عينيك الانصاف . إذا فك حلاوة التقوى ، وأشعر قلبك حر الحق ، وأودع صدرك برد اليقين ، وطرد منك ذل اليأس وعرفك ما في الباطل من اللذة ، وما في الجهل من القلة » .

ويشير عالمتنا « البيروني » إلى أسئلة وجهها إليه أحد الأدياء من التواريخ التي تستخلصها الأمم ويقول أن التوصل إلى الحقيقة يقتضي « تنزيه النفس عن العوارض المردية لاكتسار الخلق ، والأسباب الممعية لصاحبها عن الحق ، وهي : كالمادة المالوفة والتعصب والتظاهر وإتباع الهوى والتغالب بالرياسة وأشبهه ذلك » .

وإبدى « الغزالي » (الصوفي الأشعري) من الأمانة العلمية ما يستحق أن يشار إليه ، فهو في حملته على الفلسفة وأهلها يقول في « المنقذ من الضلال » :

« علمت يقيناً أنه لا يقف على فساد نوع من العلوم من لا يقف على منتهى ذلك العلم حتى يساوى أهلهم في أصل ذلك العلم ، ثم يريد عليه ويجاوز درجته ، فيطلع على ما لم يطلع عليه صاحب العلم من غور وغائلة ، وإذا ذاك يمكن أن يكون ما يدميه من فساد حقاً ... أن رد المذهب قبل فهمه والإطلاع على كنهه رمي في ضياعه ... ولهذا لم يقدم على نقد الفلسفة ويفند أباطيلها حتى اكب على دراستها ، ويزأر أهلها في فهم أسرارها ، لأن من الضلال أن تنتقض مذهباً لم تحسن فهمه وتعمق العلم بحقيقته ، وزاد فلخص الفلسفة

(٦) الاعتقاد مقدماً في مبدأ الحتمية

: Determinism

يفترض العالم مقدماً مدركات عقلية أو قضايا أولية يستخدمها أهم من مقدماته ، دون أن يعرض للبحث في صوابها أو خطئها ، لأن ذلك يخرج العالم عن نطاق علمه موضوعاً ومنهجاً ، فيترك البحث في صوابها للفيلسوف ، فمن ذلك أن العالم الطبيعي يسلم مقدماً - في بداية بحثه - بمبدأ الحتمية (أو السببية العامة) Universal Causality - أي القول بأن لكل ظاهرة علة توجب وقوعها ، ولكل علة معلول ينشأ عنها ، فالظواهر يتحتم وقوعها متى توافرت أسبابها ، ويستحيل أن تقع مع غياب هذه الأسباب ، وهذه الاستحالة هي ما يسمى بالضرورة ، والأسباب أو الملل وهي في الملل لا تخرى إلى القضاء والقدر Fatalism الذي يرد وقوع الأشياء إلى قوى عليا تسيرها ، لأن في مثل هذا القول نوعاً من الجبرية التي لا يمكن التخلص منها ، بينما يتيسر مع القول بالحتمية (أو السببية) العلمية تجنب وقوع الظاهرة المحتومة بالقضاء على أسبابها ، كان يتفادى الإنسان الإصابة بمرض منع بالاعتقاد عن أسبابه ، ولا تروم الأسباب في العلم إلى القوى الخفية لاستحالة التثبت منها بالخبرة الحسية ، وهي في العلم محك الصواب والخطأ ، كما تستبعد الحتمية المصادفة والاتفاق لأن الظواهر ضرورية وليست ممكنة ، فهذا يكون وقوع الظواهر لوجود أسبابها ضرورياً وليس محتملاً أو ممكناً .

ومشكلة العلية (السببية) قديمة ، وقد رأى أرسطو أن علم الطبيعة يستهدف الكشف عن أسباب التغيرات التي تطرأ على الظواهر ، وحصرها في علل أربع : مادية وصورية وغائية وقاعلية ، واهتم المحدثون بالملل القاعلية وأغفلوا ما عداها ، وجعلوا العلة حادثة سابقة على الظواهر سبقاً مطرداً ، فكان هذا تفسيراً

جديداً لللية ، كان « ديفيد هيوم » ١٧٧٦ ID. Hume أول من قسّال به بين الفريبيين . إذ أبطل « هيوم » رد العقليين العلية إلى ضرورة عقلية وفسرها على النحو التالي :

فسر المبادئ المسلمة Postulates التي ظن العقليون أنها فطرية وعامة في الناس بأنها مجرد ترابط بين الأفكار مرجحة إلى قانون ترابط الماتى بالتشابه أو التجاور الزماني والمكاني ، ثم اعتبر قانون العلية مجرد عادة ذهنية Custom تنشأ عند الناس كلما رأوا حادثتين مطردتي الوقوع أو متتابعتين ، فنشأ عن هذا في أذهانهم اعتقاد Belief بأن اللاحق يعقب السابق ، وليس من المعقول أن تعرف رابطة العلية بالاستدلال العقلي ، إذ يستحيل أن يستنتج الإنسان معنى المعلوم من معنى العلة ، وهل كان في وسع آدم أن يستنتج بعقله أن شفافية الماء وليونته أن من خواصه خنق الكائن الحي ؟ أن اقتران فكرة العلة بفكرة المعلوم اقتران المتضايين هو سبب « الضرورة » التي يرعها العقليون في قانون العلية .

وفي القرن التاسع عشر حين وضع « جون ستوتوت مل » John Stewart Mill قواعد التثبت من صحة الفروض أو خطئها ، كان مؤدى قواعده الثلاث الأولى أن وجود العلة يستتبع وجود معلولها ، وغايتها يقتضي غياب معلولها ، وأن العلة تدور مع معلولها وجوداً وعدماً ، وجاهر بأن مبدأ العلية هو أساس الاستقراء ، وفطن « مل » في قاعدته الرابعة إلى أن البحث العلمي يقتضي تحديد العلاقة العلية بين ظاهرتين تحديداً كميّاً ، لأن كل تغير يطرأ على العلة يقتزن لا محالة بتغير « مشابه » له يلحق بمعلولها ، في هذا النطاق الضيق فطن إلى التكميم ، وقد تطورت هذه الطريقة بعد « مل » بفضل الطرق الإحصائية التي ساعدت على التعميم عن الارتباط بين ظاهرتين برمز رياضية .

فيكتفى الباحث بملاحظة نماذج منها في حاضره ثم يعمم حكمه (قانونه) على جميع أفرادها في كل زمان وفي كل مكان! وليس لدينا فيما قال «هيوم» دليل تجريبي أو منطقي يبرر هذا التعميم الذي ينسحب على الماضي والحاضر والمستقبل، وكيف يقال إن العلاقة بين الملة ومعلولها علاقة ضرورية حتمية؟

سبق إلى هذا «جابر بن حيان» (ت ١٩٨ هـ/ ٨١٣ م) «والغزالي» (ت ٥٠٥ هـ/ ١١١١ م) قبل أن يظن إليه «ديفيد هيوم» بضعمة قرون من الزمان، سبق «جابر» فأرجع الاستدلال الاستقرائي إلى «المادة» وحدها، وليس إلى الضرورة العقلية التي يزعمها العقليون، إذ ليس فيه - فما يقول «علم يقين واجب اضطرابي برهاني أصلاً» بل علم اقناعي يبلغ إلى أن يكون أخرى وأولى وأجدر لا غير» لم يمتص «جابر» فيشير الشك في مبررات التعميم السالف الذكر، وهو الذي يبنى على أساس أن الطبيعة تجري على غرار واحد لا يتغير، وينتهي كما انتهى الفرييون من علماء القرن العشرين وهم يصعد مبداً الحتمية - إلى أن قوانين العلم الطبيعي التي تتمثل في التعميم المشاء إليه احتمالية ترجيحية لا تبلغ قط مرتبة اليقين، وعلى هذا - فيما يقول - «ليس لأحد أن يدعى بحق أنه ليس في الغالب إلا مثل ما شاهده» أو في الماضي والمستقبل إلا مثل ما في الآن».

أما «الغزالي» فقد سبق رأس التجريبيين «ديفيد هيوم» بأكثر من ستة قرون ونصف - في رفض تفسير العقليين للعلاقة العلمية (السببية) وفي تفسيره الجديد الذي قدمه لها.

يقول «الغزالي» في «تهافت الفلاسفة» : «أن الاعتقاد بين ما يعتقد في العادة سبباً وما يعتقد في العادة مسبباً، ليس ضرورياً عندنا،

وإذا كان علماء القرن التاسع عشر - من أمثال «لاپلاس» + ١٨٢٧ Laplace في كتابه «مثال فلسفي عن الاحتمالات» ، «وكلود برنارد» + ١٨٧٨ C. Bernard في مقدمته للدراسة الطب التجريبي - قد اعتقدوا في العلية قضية مسلحة، بمعنى أن وقوع الظواهر الطبيعية محكوم حتمية لا يرقى إليها الشك، فإن التقدم العلمي الذي تحقق في القسرون العشرين قد زرع تقة العلماء في هذه الحتمية، فتمرضت - على يد أمثال آرلر اندنجتون Arthur Eddington و«رسل» + ١٩٧١ Bertrand Russell لحملة من النقد انتهت بأن تخلت العلية من مكانها ليحتلها «القانون الطبيعي» الذي يتميز في إيماننا الحاضرة بأنه يصاغ في كم عددي، وبهذا كثت العلوم الطبيعية في الوقت الحاضر من البحث عن الملة والمعلول، وتقتصم بالبحث عن الظروف التي تسبق الظاهرة أو تصحبها، ووسع القوانين التي تكشف عن العلاقة بين الظواهر المتغيرة في صيغة رياضية محددة تتميز بالدقة والضبط، ومن هنا كان أكثر العلوم تقدماً في القرن العشرين هو ما كانت قوانينه تصاغ في كميات مددية، وإذا كان القدماء قلم فطنوا إلى فكرة القانون فإنه قد بدأ عند جمهورهم كيفياً وصفيّاً لا يصاغ في تعبير كمي إلا نادراً - كما بدأ في قانون الأجسام الطافية عند أرشميدس» + ١٢٧٢ ق.م. Archimedes - ولم يفكر التعبير الرياضي عن القانون أن يكون ظاهرة عامة تسود التفكير العلمي إلا في القرن العشرين.

مشكلة العلية (الحتمية) في تفكير العرب :

قلنا إن العلم الطبيعي يستند إلى الاستقراء، وأشرنا إلى مشكلة الاستقراء وأزمة الحتمية، فالاستقراء لا تيسر فيه ملاحظة كل فرد من أفراد الظاهرة في كل زمان وفي كل مكان،

الفقهاء والمتكلمين في العصور الوسطى فقالوا ان العلة مطردة - بمعنى انها تدور مع الحكم وجوداً .

اما طريقة الاختلاف أو التلازم في التخلف عنده - ومؤداها أن غياب العلة يستتبع غياب معلولها - فقد سبق اليها الأصوليون فقالوا ان العلة منعكسة أي أنها تدور مع الحكم عدماً .

أما قاعدة الجمع بين الاتفاق والاختلاف - وهي تجمع بين القاعدتين السالفتين - فقد سبق اليها الأصوليون من المسلمين فقالوا ان العلة تدور مع معلولها وجوداً وعلماً ، وسموها بالطرْد والعكس .

وأذا كان المحدود من الطرفين قد اُبتوا الفرض بطريقة سلبية ، بمعنى أن يستبعدوا من فروضهم كل ما يتعارض مع التجارب التي يقومون بها ، ويعدون الفرض اليأى صحيحاً ، فإن الأصوليين قد سبقوا الى معرفة هذه الطريقة وسموها بـتنتيـح المناط (٢٢) .

هكذا قدر لمفكرى العرب أن يفتنوا الى تفسير العلية قبل أن يتوصل اليه - الغربيون بمئات السنين، ولم يكن في مقدورهم أن يسبقوا الزمن بأكثر مما فعلوا ففاتهم الكثير مما تكشف عنه عصرنا الحاضر .

(٧) توازي الثقافة الواسعة للعلماء :

ولع الغربيون في العصور الحديثة بالتخصص الضيق ، واشتد امتزاج العلم الطبيعي بمناهجه التجريبية حتى استغفب أهله بمسائل فروع المصرفة

بل كل شيئ ليس هذا ذاك ، ولا ذاك هذا ، ولا اليات أحدهما متضمن لاليات الآخر ، فليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر ، مثل البرى والشرب ، والشبع والاكل ، والشفاء وشرب الدواء وهلم جرا ، الى كل المشاهدات من القترينات في الطب والنجوم (الفلك) والصناعات والحرف « (٢٠) .

وفي ضوء هذا ماض الفلاسفة الذين يدللون على وجود الله بمبدأ العلية الذي ينتهي سلسلته الى القول بـعلة أولى هي الله ، فرفض التسليم به بدئية واضحة بذاتها كما ظن العقليون ، وصرح باننا لا نرى الا شيئاً يعقب شيئاً آخر ، وليس في هذا النتائج علية توجب على المعلول أن ينشأ من علته .

والممكنات من الموجودات ليست واجبة (ضرورية) - في رأي « الفزالي » - بل يجوز أن تقع ويجوز ألا تقع ، « واستمرار المادة بها مرة بعد أخرى يرسخ في أذهاننا جريانها على وفق المادة الماضية ترسماً لا تنفك عنه « (٢١) .

وقد وضع « جون ستوروت مل » + ١٨٧٣ J.S. Mill - في كتابه System of Logio - قواعده للتثبيات من صحة الفروض في تفسير الظواهر تفسيراً علمياً سببياً ، فأذ بعلماء أصول الفقه من المسلمين قد لفتوا الى أهم هذه القواعد قبل أن يتوصل اليها بمئات السنين ، فان طريقة الاتفاق أو التلازم في الوقوع عند « مل » - ومؤداها أن وجود العلة يستتبع وجود معلولها - قد سبق اليها الأصوليون من

(٢٠) تمة النص « وان اقتربنا الى سيق من تفكير الله سبحانه لخلقها على اتساق لا كونها ضروريا في نفسه .. » وفي هذا يلتزم « الفزالي » الاشمري الصولي المسلم من « دقيـق هـيوم » النص الذي لا يؤمن بما وراء عالم النص .

(٢١) ويمثل ما اشرنا اليه في الهامش الماضي يقول الله لم ينبت من الشجر حطة ، ولا من بلر الكثرى لثاحا ، ويزيد يقول : ان من استقرت عجائب العلوم لم يستمد من قدرة الله ما يحكي من معجزات الانبياء » .

(٢٢) فصل في بيان ذلك د. على سلمي التشار في مناهج البحث عند مفكرى الاسلام (القاهرة ١٩٦٥) .

أن من الفلاسفة من تفوق في الطب — كما بينا سابقا — وابن رشد — ومنهم من درس الموسيقى ويرى فيها — كالكندي والفارابي — ومصدق هذا كله في مقدمة « ابن خلدون » التي كانت من سعة المعرفة بحيث شملت ثقافات مصر على أحسن الوجوه ... وهكذا تحققت في الفكر العربي خاصية الثقافة الواسعة التي أوجبها الحدوث من الغربيين توافرها في المحدثين من العلماء .

كلمة أخيرة في اتصال الحضارات :

كاد ينفقد الرأي عند جمهرة المستشرقين في القرن التاسع عشر ، على الاستخفاف بدور العرب في بناء الحضارة الإنسانية ، والأصرار على أن الحضارة الأوربية لا تدين بالفصل لغير أجدادهم من اليونان والرومان ، والأدعاء بأن العرب « بطيئتهم » لم يخلقوا للتفكير الأصل المبتكر ، وجاء هذا في وقت اشتد فيه التمسك الديني ، وقوى فيه الشعور بالتحزب الجنسي الذي يؤكد تفوق الجنس الأري الأبيض على غيره من الأجناس ، وسبق أوروبا في الخلق الحضاري على غيرها من القارات ، والأرفاع بالمسيحية فوق غيرها من الديانات وهكذا تمزقت العلاقات بين الحضارات الإنسانية بعضها والبعض ، واستقلت كل ثقافة عالية من غيرها من الثقافات ، وفي هذا الجو نمت الأحقاد بين الشعوب بعضها والبعض ، وتهيات الظروف لاستعمار الأقوياء للضعفاء ، ثم قدّر للتمسك الديني والتحزب الجنسي أن تخف حدته منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، وأين يعالج موضوع الحضارات الكبرى والثقافات العالمية — في كثير من الحالات — بموضوعية وإمانة علمية ، وعندئذ كشف الباحثون في مؤتمراتهم العالمية وندواتهم الدولية وبحوثهم العلمية عن تصومي وولائق رقت الحواجز التي كانت تقوم بين الحضارات بعضها والبعض ، وأثبتت أن الثقافة الإنسانية متنوعة ينبثق متعلدة المصبات ، وأن الثقافات الكبرى تتفاعل بعضها مع بعض ، وخلا

البشرية ومناهجها الاخرى ، ولكن القرن العشرين قد شهد تحولا فجائيا أفنى الى نوع من التقارب بين العلم التجريبي وغيره من فروع المعرفة البشرية ، وكان هذا بعد أن غلبت النزعة المادية على ذلك العلم وانهارت الآمال التي ملقها عليه الناس في إسماع البشرية ، وأيد هذا التحول واضعو المناهج العلمية حين طالبوا الباحثين بالوقوف على كل ما من شأنه أن يساعدهم على دراسة موضوعاتهم وفهمها على أحسن الوجوه ، ومن ذلك أنهم أوصوا الطبيب بأن يلم بعلوم الأحياء والكيمياء والصيدلة والطبعية والنفس وغيرها ، فعمدت كلية الطب الى تدريس علوم مساعدة للطب في سنة اعدادية ، يسأل أن « كودينر » كان يوصي العالم الطبيعي بأن يتزود بثقافة واسعة في الفلسفة والفن معا ويقول أنه برغم نفوره من الفلسفة يرى أنها تضفي على التفكير العلمي حركية تمت فيه الحياة وتسمو به ، ويصرح بأن الفنان يستمد من العلم اسما أروع ، وأن العالم يستلهم من الفن حذسا أصداق .

أما عن التراث العربي فقد اقتضت روح العصر الذي نتناول علماءه في هذا البحث ، أن تنهيا للتفكير هذه الثقافة الواسعة التي يتيحها له عصره ، لأن فروع المعرفة — ومنها العلم الطبيعي — كانت مدابة في الفلسفة ، بل أن العلوم الطبيعية حتى في أوروبا لم تعرف طريقها الى الاستقلال إلا بعد أن وضعت مناهج البحث العلمي المختلفة ، فكان تراث الفيلسوف الكبير — « أرسطو » قديما « وابن سينا » في المصور الوسطى — دائرة معارف تشمل كل ما عرف في عصره من فلسفة وعلم طبيعي ورياضي وفن وغير هذا مما يدخل في نطاق المعرفة المنظمة ، وإن كان هذا لم يمنع من أن ينقلب على تفكير المفكر العربي وبحوثه اتجاه يجعله أقرب الى الفلكيين أو الكيميائيين أو الفلاسفة أو غيرهم من فئات المفكرين . واقتضى هذا الوضع أن يكون العالم العربي على إلمام واسع بثقافة عصره في أوسع مجالاتها ، فلم يكن غريبا بعد هذا أن نعرف

في « فصول نراث الإسلام » (٢٤) *The Legacy of Islam* وقد ربطوا في دراساتهم بين تراث الماضي وتراث الحاضر .

وواصل المتصفون من الباحثين في القرن العشرين البحث في الفكر الانساني بهذه الروح، وراحوا يثبتون اتصال حلقاته عبر تاريخه الطويل ، فكان مسيد مؤرخي العلم « **جودج سارتون** » + ١٩٥٦ George Sarton بنسفته في كتبه وبحونه الرأي الذي يجعل العلم (أي علم) من خلق مفكر واحد لم يسهم في انشائه أحد قبله ، أو يجعل الحضارة - أمة حضارة - من صنع شعب واحد لم يسبقه إليها شعب آخر ، وإذا كان مؤرخو العلم مسن الغربيين يحملون العلوم الطبيعية والرياضية احتراماً يونانياً لم يسهم فيه أحد قبلهم (٢٥) ، فإن « **جودج سارتون** » يقول في تنفيذ هذا الرأي : « أن من الضلال أن يقال أن « أفليديس » هو أبو علم الهندسة ، أو أن « إبقراط » هو أبو علم الطب أو ... فإن تاريخ العلم لا يعرف من الآباء الذين لم يولدوا إلا أبناء السدى في السموات ! » .

وإذا كان جمهوره المؤرخين من الغربيين يرون أن التراث العقلي اليوناني خلق عبقرى أسيل جاء على غير مثال سابق ، ويسمونه « المعجزة اليونانية » فإن « **جودج سارتون** » يسميه هذا الرأي ، وينبه إلى أن المعجزة اليونانية المزعومة لها أب وأم (شرعيان) أما أبوها فهو تراث مصر القديمة ، وأما أمها فهي ذخيرة بلاد ما

الأخذ والمطاء يزداد مضمونها خصوصية وبراء، وليست حضارة اليوم في أعلى مستوياتها الا حصيلة جهود سبقت إليها حضارات عالمية تركت بصماتها على تاريخ البشرية وتقدمها، وهذا خير تمهيد للوحدة الانسانية التي تنتقي معها الأحقاد وتلاشى الأطماع ، وتتحقق الدعوة الى السلام .

وقد كان من دلالات هذا التحول من التعصب الديني والجنسي في القرن التاسع عشر الى الساحة والانصاف عند الكثيرين من الباحثين في القرن العشرين ، ما نراه من احكام صدرت في تقييم الفلسفة العربية (الاسلامية) في العصر الذي نحن بصدده ، فالتعصب الديني والجنسي قد استبدت بأمثال « **جيوم تمان** » + ١٨١٩ Guillaume T. Tennemann و« **كوتور كوزان** » + ١٨٤٧ V. Cousin و « **ارنست رينان** » + ١٨٩٢ Renan ، ممن كانت الفلسفة العربية عندهم صورة مشوهة للفلسفة اليونانية (وخاصة كما بدت عند أرسطو وشراحه) في نوب عربي ، أما جمهوره الباحثين في القرن العشرين من أمثال « **مسوريس ولف** » + ١٩١٩ Maurice de Wulf و« **بيكافيه** » Picavel فقد لانت احكامهم على الفكر العربي الفلسفي، وأدخلوا في اعتبارهم ما انتهى إليه من عناصر أصيلة مبتكرة من وحي العبقرية العربية (٢٦) .

وساير هذا التحول من الباحثين من أهل القرن العشرين ككتاب سلسلة التراث القديم والوسيط ، وفي مقدمتهم من شاركوا

(٢٣) انظر في تفصيل هذا : مصطفى عبد الرزاق : تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية - ص ٤ وما بعدها ط ٢ (القاهرة ١٩٥٩) .

(٢٤) كان أول كتاب في هذه السلسلة هو « تراث اليونان *The Legacy of Greece* » (١٩١١) ولوات حلقات هذه السلسلة من تراث المصور الوسطى (المسيحية) وتراث اليهود ، وتراث الاسلام ، وتراث الهند ، وتراث مصر وتراث فارس - وقد تَرجَم الى العربية في القاهرة « ما خلقه اليونان » وتراث فارس - وتراث الاسلام الذي صدر عام ١٩٢١ وترجمته عام ١٩٣٦ لجنة الجامعيين لتشرائع العلم ، وقد سمعت بالي كنت من اعضائها والمشتريين في ترجمة الكتاب المذكور .

(٢٥) من مؤلف برتراند رسل B. Russell, History of Western Philosophy 1948 P. 21 ff. وانظر في مناقشة هذا الرأي كتابنا « اسس الفلسفة » (١٩٦٧) ص ٢٨ وما بعدها .

(الولود عام ١٨٨٥ م) (٢٦) W. Durant
و «بول ماسون أورسيل» P. M. Ourcel
استاذ الفلسفة الشرقية ومدير معهد الدراسات
العليا في باريس (٤٠) وغيرهما كثيرون .

لاغرابه بعد هذا في أن نتصدى نحن لهذه
الدراسة المقارنة التي كشفتنا فيها من سبق
العرب في عصورهم الوسطى الى كثير مما
كشفه المحدثون من الأوربيين من «خصائص
التفكير العلمي» الذي مهد لقيام الحضارة
الأوربية الحديثة - وهذه دراسة لم يسبق
اليها - فيما نعلم - أحد من الباحثين من قبل .
وقد أشرنا في هذه الدراسة الى أن العرب قد
تسلموا القيس من بناء الحضارات القديمة
منذ منتصف القرن الثامن الميلاد ، وأنه قد
ظل في يدهم بضعة قرون من الزمان يضيئون
بنوره حياتهم وحياة من اصل بهم أو عاش
في ظلمهم ، وفي الوقت الذي أولد فيه العرب
شعلة العلم الوضاءة كانت أوروبا - منسل
سقوط الدولة الرومانية الغربية في أيدي
القبائل الجرمانية للتوحشة أواخر القرن
الخامس الميلاد - في حالة مزرية من البداوة
والجهالة والتخلف ، وحين اخلت تستيقظ
بعد صبات عميق دام بضعة قرون من الزمان ،
ارتدت الى تراث العرب الذين كانوا يحملون

بين النهدين (٣٦) ويؤيد «سارتون» فيعيم
في بحث أخرى تقابلاً بين ما سموه بالمعجزة
اليونانية وما يسميه هو بالمعجزة العربية -
في عصر الاسلام الذهبي الذي حصرننا هذه
الدراسة في اطاره - وذلك لأن ما حققه العرب
في المجال العلمي - فيما يقول «سارتون» -
يكاد يتجاوز حد التصديق (٣٧) .

وفي ظل هذه الدعوة الجديدة التي وضحت
معالمها في القرن العشرين ، وايدتها هيئة
اليونسكو (منظمة الامم المتحدة للتربية والعلوم
والثقافة) بجهودها ومؤتمراتها اختتم
البروفسور (كوتلر يونج) T. Caylor Young (٣٨)
بحثاً له من « اثر الثقافة الاسلامية في الغرب
المسيحي » بتذكير مسيحي أوروبا الماصرة
بالدين الثقافي العظيم الذي يدنون به للاسلام
منذ أن كان اجدادهم - في المصور الوسطى -
يسافرون الى حواضر الاسلام - في اسبانيا
العربية خاصة - لينقلوا على أيدي معلمها من
المسلمين « الفنون والعلوم وفلسفة الحياة »
وفي جملة ذلك التراث الكلاسيكي القديم الذي
احسن الاسلام رعايته وصانه من الضياع حتى
استطاعت أوروبا أن تسترده وترعاه .

وسار في هذا الاتجاه من جاعوا بعد ، وفي
مقدمتهم مؤرخ الحضارات «ول ديورنت»

(٣٦) George Sarton, The History of Science and the New Humanism, (٣٦)
(1956) p. 73-75.

(٣٧) في كتابه السابق الذكر ص ٨٧ وما بعدها - وفي بحث الاثني مؤثر نظفته جامعة برنستون ونشر في كتاب Near
Eastern Culture and Society من دراسة شؤون الشرق الأدنى الثقافية والاجتماعية .

(٣٨) هو رئيس قسم اللغات الشرقية وآدابها بجامعة برنستون بالولايات المتحدة ويصنف
The Cultural contribution of Islam to Christendom
عام ١٩٥٣ ونشرت الترجمة مع بحث النوق في كتاب بالعربية (الثقافة الاسلامية والحياة المعاصرة : بحث ودراسات
اسلامية) محمد خلف الله أحمد - القاهرة ١٩٥٥ .

(٣٩/٤٠) انظر مجمل رايكما في كتابنا : اسس الفلسفة ص ٤٢ وما بعدها .

(٤١) حين استرد النورمانيون سقلية وملكوا ايسبان اسبانيا ، ابتقوا على الحضارة العربية في بلادهم ، ولم
يملأوا ما فعله الفول حين غزوا بغداد عام ١٢٥٨ م واقتلوا بالمخطوطات العربية في نهر دجلة فاسودت مياهه من مصادها
ولا ما فعله الاثري حين غزوا القاهرة وخربوا مكتبة العزيز بها عام ١٠٦٨ م وكان بها ٢٠٠.٠٠٠ مجلد ، فاستفهم
القبائل مضططاتها الثمينة وفولاً في منازلهم ، واستمروا جلودها لاصلاح اعدية عبيدهم ا

الى اسباب في مقدمتها ان علم الباحثين بهذا التراث ناقص اشد النقص ، لان المخطوطات العربية العلمية لا تزال دفينه في بطون المكتبات في الحواضر الاسلامية والغربية على السواء ، وما يعرفونه من كنوزها في هذه الفترة الخصبة الفتية نادر يسير مما بقي من تراث العرب ، وليس الذي بقي منه الا شطر ضئيل مما نجا من غارات المغول والأتراك الذين اتوا على كنوزه وهم في غمرة حماسهم للتخريب والتدمير ، بالإضافة الى ان ما نقل من هذا التراث الى أوروبا احتل المترجمون كثيراً من مصادره لأنفسهم ولم يردوه الى أصحابه ، واختفى الكثير منه في غمرة التعصب الذي استبد بالفروجة في جنوبي أوروبا الغربية .

أما تنكر العرب للتراث العربي فمرده الى اسباب يفردون بها ، منها شمسور الجيل الحاضر بالضيق للتدهور الذي أصاب العرب في الآونة الأخيرة من تاريخهم ، فذاصله الشعور بمقت التفاهر بمجد الآباء والأجداد ، ومنها افتتان الكثيرين من بالمدنية الغربية مع جهل بماضي تراثهم ، أو مجرد العار بقشورهم ، ومنها ان ما نشر من هذا التراث لا يزال بكرة لم تتناوله دراسات علمية مفصلة ، ومن هنا كانت قيمة الدراسة المقارنة التي نشرها اليوم لنشبت بها سبق العرب - بمئات السنين - الى الكشف عن خصائص التفكير العلمي ، وإرشاد خلفائهم الى معرفة ما فاتهم منها .

ومع هذا لم يكن في وسع العرب في عصرهم ان يسابقوا الزمن وطوراته بأكثر مما فعلوا ، فيكني ان يرد اليهم الفضل في المحافظة على التراث القديم الذي تلقوه عن بناء الحضارات من الشعوب ، وصيانته من الضياع في عصور البداوة والتخلف ، وإضافة كنوز من الحقائق الأصلية المتكررة التي لم تكن معروفة من قبل ، وتسليم هذا التراث الفنى الخصب بكل كنوزه وذخائره الى أوروبا في مطلع يظننها بعد السبات العميق الذي غطت فيه قرونًا .

وحدهم مشعل النور ، وراحت تنول من معينه وتسقي ظلمها من ينابيعه ، إذ اخذت تنقل الى لغتها هذا التراث العربي - كما بدأ في صقلية التي دانت لحكم العرب تحسو مائتين وسبعين عاماً ، وكما بدأ في أسبانيا التي عاشت في ظل الحكم العربي نحو ثمانية قرون من الزمان - كان « قسطنطين . الأفريقي » بـ ١٠٨٧ أول رواد حركة الترجمة من العربية في صقلية ، وكان « المونسنيور ريمون » Raymonp رئيس اساقفة طليطلة (من ١١٢٥ حتى ١١٥١م) هو أول من انشأ ديواناً لترجمة التراث العربي ، فكان هذا الديوان بداية حركة تعد من أوسع حركات الترجمة وأعماها في تاريخ الشعوب الناهضة ، وهكذا انتقل التراث العربي الى أوروبا في مطلع يظننها ، وكان مرد الفضل في هذا خاصة الى رجل من رجال الكنيسة المسيحية في وقت أضلعت فيه أوروبا نيران الحروب الصليبية باسم الدين المسيحي!!

وهكذا نرى من كل ما أسلفنا ان العرب قد هلوا من علوم الأوائل - شأنهم في هذا شأن بناء الحضارات من شعوب الأرض طرأ ، ولكنهم لم يبقوا عند حد الطلب ولم يقتنعوا بما تلقوا من معارف ، بل أخذوا يتحسرون بالتدريج من التقديس الخرافي للأوائل ، وبفضل مناهجهم العلمية تجاوزوا مرحلة النقل والتقليد الى مرحلة الإبداع والتجديد ، وكان مرد هذا الى ما تهيأ لهم من خصائص التفكير العلمي التي سبقوا بها عصرهم ، وتميزوا بها دون من عاصرهم من شعوب الأرض ، وكشفوا عن طريقها من كنوز من الحقائق ميزت تراثهم الأصل المتكسر ، واتجهت اليهم أوروبا وهي تنفض عنها ألواح تخلفها الذي غطت فيه قرونًا ، فاستيقظت على نور العلم العربي واستضافت به في مسيرتها نحو التقدم والازدهار العقلي الذي تملسه اليوم .

ولكن التنكر للتراث العربي ودوره في خدمة الحضارة المالية لا يزال قائماً ، ومرد ذلك

مصادر البحث

- بالإضافة إلى المصادر المذكورة في متن البحث وهما أنه يوصى بالإطلاع على ما يلي منها :
- 1 — George Sarton, (1) *An Introduction to the History of Science*, Cambridge Institution of Washington, (London 1931)
 - ولا سيما الجزء الثاني بمجلديه من القرنين ١٢ و ١٣ وقد تضمن العلم عند العرب في هذين القرنين بأسهاب .
 - (2) *The History of Science and the New Humanism*, N.Y. 1956.
 - 2 — Will Durant, *The Story of Civilization*. (Simon & Schuster, N.Y. 1950.
 - ولا سيما الجزء الرابع من عصر الإيمان : Age of Faith (وقد ترجم باللغة إلى العربية كثير من أجزائه الأولى).
 - 3 — Aldo Mieli, *La Science Arabe et son rôle dans l'évolution scientifique mondiale*, (Leiden, 1939).
 - ترجمة د . عبد الحليم النجار ، د . محمد يوسف موسى : العلم عند العرب والره في تطور العلم العالمي ، القاهرة ١٩٦٢ ، وهو كتاب قيم جدا .
 - 4 — Fr. Rosenthal, *The Technique and Approach of Muslim Scholarship*, (Pontificium Institution Belisum).
 - ترجمة د . اليس فريجة : منافع العلماء المسلمين في البحث العلمي - بيروت ١٩٦١)
 - 5 — E. Nagel, *The Structure of Science*, N. Y. Harcourt, 1961.
 - 6 — G. Bachalard, *Le Nouvel esprit scientifique*, 1945.
 - 7 — J. W. Sullivan, *The Bases of Modern Science*.
 - 8 — K. Pearson, *Grammar of Science*.
 - 9 — A. D. Ritchie, *The Scientific method ; An Inquiry into the character and validity of natural laws*.
 - 10 — G. B. Brown, *Science, Its method and its philosophy*.
 - 11 — Stephen Toulmin, *The Philosophy of Science*.
 - 12 — M. R. Cohen, and Nagel, *An Introduction to Logic and scientific method*.
 - 13 — A. N. Whitehead, *Modes of Thought*
 - 14 — C. D. Broad, *The Scientific Thought*.
 - 15 — A. Wolf, *Essentials of Scientific Method*.
 - 16 — F. W. Wastaway, *The Scientific Method*.
 - 17 — Paul Mouny, *Logique et Philosophie des Sciences*
 - ترجمة : د . فؤاد زكريا : المنطق وفلسفة العلوم .
 - 18 — De la Methode dans Les Sciences.
 - كتاب صمد في جزيرتين نشرته فيليكس الكنان ، كتب كل فصل فيه حجة في مادته .

- (١٩) القنطري : اخبار العلماء بلخبار الحكماء (القاهرة ١٣٢٦ هـ) .
- (٢٠) ابن ابي اصيبعة : ميون الآباء في طبقات الأطباء ، ٣ اجزاء (بيروت ١٩٥٧) .
- (٢١) رسائل جابر بن حيان (مكتبرات) مصحها ونشرها پول كراوس (القاهرة ١٩٣٥) .
- (٢٢) الفزالي : (١) تهافت الفلاسفة ط ٤ : نشره د . سليمان دنيا (القاهرة ١٩٦٦) .
- (٢٣) المنقذ من الضلال - نشرة مكتب النشر العربي - دمشق ١٩٥٦ .
- (٢٤) كارلو ناليسو ناليينو C.A. Nallino : هام الفلك : تاريخه عند العرب في القرون الوسطى ، (روما ١٩١١) .
- (٢٥) لدرى حافظ طوقان : العلوم عند الصرب ، القاهرة ١٩٥٦ .
- (٢٦) زكي نجيب محمود : الكنتق الوضعي ج ٢ ط ٢ ، (القاهرة ١٩٦٦) .
- (٢٧) عبد الرحمن بدوي : دور العرب في تكوين الفكر الأديبي ، (بيروت ١٩٦٥) .
- (٢٨) محمود قاسم : الكنتق الحديث ومناهج البحث ط ٤ ، (القاهرة ١٩٦٦) .
- (٢٩) توفيق الطويل : (١) اسس الفلسفة ط ٥ ، (القاهرة ١٩٦٧) .
- (٣) العرب والعلم في عصر الإسلام الذهبي ، (القاهرة ١٩٦٨) .
- (٣) قصة النزاع بين الدين والفلسفة ط ٢ ، (القاهرة ١٩٥٨) .

الصحة والطب في أمريكا قبل كولومبس وأوطب أمرنديا

سول غيلونجي

لتمييزهما من هند آسيا والهنديين الآسيويين .
ولكننا يحق لنا أن نرجع بهذه الحقبة حتى
تشمل أواسط القرن السادس عشر أو الثلث
الأخير منه ، أي بعد أن بدأت الحضارة
الأوربية تستبدل بالعواد المحلية ، نتيجة
لتعاقب رحلات الفاتحين والمغامرين على هذه
البلاد .

غير أن تسمية هذه المرحلة الحضرية بحضارة
« قبل كولومبس » ، إذا دلت بمعناها الحرفي
على الحقبة السابقة لهذا الحدث التاريخي ،
فإنها تنطبق في الحقيقة على الثقافة السابقة
للتأقبق الأوروبي بـالأمريكي بأسرها ، وبما أن
موجات الاستعمار ، والثقافة الذي تبعها ، لم
يكن انتشارها متمساوياً في الزمان والمكان ،

ملفحة

تشمل عبارة « قبل كولومبس » مرحلة
طويلة ، يتردد أكبر جزء منها إلى ما قبل التاريخ
المكتوب ، وتبتدئ عند وصول مهاجرين افق
المؤرخون على أنهم نزحوا إلى القارة الأمريكية
من آسيا حوالي القرن العشرين قبل الميلاد ،
وتنتهي في يوم ١٢ أكتوبر ١٤٩٢ ، عندما أرسى
خريستوف كولومبس مراكبه في جزيرة صغيرة
من جزائر الانتيل وهو يظن أنه وصل إلى الهند
أو اليابان ، ومن هنا كانت تسمية هذه الجوائز
بالهند الغربية وسكانها الأصائل بالهنود ، ثم
تسميتها بالحديثبة بـأمرنديا Amerindia
وسكانها بالأمريكيين Amerindians وهما
لفظتان منحوتتان من (أمريكا) و (الهند) ،

واللواط المغاير ، وتضحية القرابين البشرية ، والتعذيب الدائى ، والانتحار العقسى بأساليب بشعة ، بل بتاليه الانتحار ، وتعاطى الموالد المهلوسة ، وغشيان المحارم ، واقامة التخنث مؤسسة اجتماعية رسمية Bardaje .

ومن ثم ادعوا حق امتلاك اراضيهيم ، وممتلكاتهم ، بل واشخاصهم ، والقيام برسالة فرضتها عليهم العناية الالهية ، وهى تنوير هؤلاء الوثنيين واهدائهم الى الدين المسيحى . ولم يبالوا بالتناقض المنطقى الذى وقعوا فيه اذ بشروا لجماعة قالوا انهم من غير اصحاب العقول .

وقد باشروا هذه الحقوق الزيفية والادعاءات الكاذبة فى ظلم وشراسة وهتك ونهب ، كانت تبيجتها ازعاج بعض الافاضل من رهبنتي الدومنيكان والفرنسيسكان ، فانصل هؤلاء بالبابا (پول الثالث) - وكان البابا صاحب القول والفصل فى اوروبا - فما كان منه الا ان اقر بشرية الامريكيين ، وكان هذا فى سنة ١٥٣٧ .

ولكن هذا القرار كان من نتيجته ابطال الحقوق التى كان البابا منحها فى سنة ١٤٩٣ الى التاج الاسبانى ، فوجد البابا نفسه مضطراً الى إيقاف الامرين السالفين لتناقضهما مع القوى الممنوحة الى ملك اسبانيا ، وبالتالي اتيح لمجلس الهند مصادرة الامرين البايويين بحجة ضرورة تفحصهما فمنع المجلس توليهم فى أمريكا . غير ان هذه القضية شغلت اسبانيا باسرها فى القرن السادس عشر ، - وهو عصر اكبر اللاهوتيين الاسبان - وكان بطل الدفاع عن الهنود فرانسيسكو دى فينوتوريا Francisco de Vitoria الذى اعداد عسى كتاباته من حقوق البابا والامبراطور الى احتجاجهما الصحيحة ، ورفع مركز الامريكيين الروحاني والقانونى .

وقد تدرجت شعوب أمريكا من حيث

ولكنها تنابت من القرن الخامس عشر فى بعض المناطق الى يومنا هذا فى مناطق اخرى ، فان مرحلة « قبل كولومبس » انتهت مبكرة فى أمريكا الوسطى وفى الشمال الشرقى ، فى حين انها ما تزال قائمة الى الآن فى أقصى الشمال الغربى والجنوب .

وقد اعتاد الكتاب حصر نظرهم الى أمريكا « قبل كولومبس » على دولتي المكسيك وشيميبيا (الايا) و (الاستيكاس) ، وبيرو وشيميبيا (الاينكا) ، وهما أهم مركزين حضاريين فيها ، ولكنه غير خاف أن هذه البلاد آوت شعوباً اخرى اضرقت قدماً ، لم يتعرف عليها الا منذ عهد قريب ، شعوباً امتدت مستعمراتها من (السكا) فى الشمال ، الى (ارض النار) فى الجنوب ، ومن المحيط الهادىء غرباً الى المحيط الاطلسى شرقاً ، وقد كيفت هذه الشعوب اسس تراث هذه البلاد الفنى والعلمى .

تمتعت هذه الشعوب بمدنية متقدمة ، وان كانت ناقصة فى كثير من مظاهرها ، فقد جعلت استعمال العجلة وحيوانات النقل ، ولم يعرف « الاينكا » الكتابة ، ومع ذلك فقد شيدت هذه الشعوب عمارات شاهقة ، ونقشت نقوشاً وانتجت تحفاً وحلياً تثير الإعجاب، وتقدمت فى الحساب ، وكانت لها جداول زمنية مضبوطة وملاحظات فلكية هى غاية فى الدقة ، ولكن هذه الحضارة ، التى لم تزل بهام ولا غنى من اية حضارة قديمة ، امتازت - بحكم عزلتها التامة عن العالم القديم - بتقاليد فنية فريدة تدعو الى الدهشة والاستغراب، كما اسلمت مقائدها الدينية بالشراسة وبالشغف بسفك الدماء وتقديم القرابين البشرية ، واختلفت مقوماتها عنها فى الحضارات المعروفة الاخرى ، الأمر الذى هيا للناحيين الاسبان تبرير فتحهم بدموى أن « الامريكيين » كانوا غير عاقلين . وقد بنوا حكمهم على اعتياد « الهنود » اكل اللحم الادمية ، وممارسة الوان من الشذوذ الجنسى،

ومهما يكن من أمر هذه الهجرات المتتالية ، فإن ولايتي أريزونا وكاليفورنيا كانت عامسة بالسكان زهاء الألفية الثالثة عشرة قبل الميلاد ، وسكنت أوش النار حوالي الألفية السادسة ، وكان أهم مركزين للتقدم الحضري هما المكسيك وبيرو ، وقد تشابه طب هاتين الحضارتين إلى حد كبير ، مع اختلافهما العنصري والزمني .

أما في المكسيك فإن إحدى أقدم الحضارات التي تعرف عليها المؤرخون هي حضارة الأولك Olmeco - أهل بلاد المطاط - المسماة أيضاً بحضارة (الفتا Venta ها) التي ظهرت بين القرنين الخامس ق.م. والقرن السادس الميلادي . وكان ذلك الشعب يشابه في سماته الطبيعية وفي تكوينه الجسمي شعوب إفريقيا السوداء ، وقد حل بنخفصات شواطئه بغاز المكسيك ، وكان يعبد نهر أمريكا (الجاجوار Jaguar) .

وكانت المرتفعات الواقعة شمال مدينة مكسيكو مركز شعوب تحكمها الكهنة حكماً دينياً Theocratic وصلت إلى قمة ازدهارها بين القرنين الرابع والتاسع الميلاديين ، وكان لها أثر بالغ في حضارة بلاد المكسيك كافة ، وبصورة خاصة في تطوير فن الاستيكاس ذي الطابع الهندسي ، وهذه الحضارة هي التي بنت معابد هرمية كانت تقام فيها طقوس الإله تلالوك Tlaloc ، والباطر المخصب كوتزكوتال Quetzalcoatl إله الحياة والخير والعلم المصور على شكل طائر له ريش طائر ال Quetzal ، وإله كوكسيتوك Quixepetotot (إله المسلوخ) إله المخصب وإتجاب الذرية .

ثم هناك شعب الزابوتك Zapotek المؤمن بدين طبيعي إمتاز بكثرة الإلهة (٩٠٠ ق.م - ١٠٠٠ م) ، وشعب المكستك Mixtek الذي برع في فنون الحرب وصياغة الذهب ، وشعب

نصيبها من التقدم بين بدائية البلاد التي كانت فيما بعد الولايات المتحدة ، وغاية الرفاعة في فن (المايا) في المكسيك وجواتيمالا ، ومع ذلك فإننا نجد في طب مناطق هذه القارة بأسرها تشابهاً يدل على وحدة فكرية ، ويسمح بشموله تحت تسمية واحدة . هذا إذا افترضنا تسمية ومبادئ العلاج الجارية استخدامهما حينذاك طباً . وإتينا إنما نستعمل هنا هذه التسمية بأوسع معانيها أي على اعتبار أن الطب هو مجموع الطرائق التي تستخدم للعلاج ، بغض النظر من علاقتها بما تسمى به بالطب اليوم ، ومن مدى اختلافه من السححر والشعوذة والعلاج الكهنوتي ، وتلك أسس الطب البدائي ، ذلك أن الطب لم يكن قد انفصل بعد عن الاعتبارات الدينية أو الروحانية أو الشيطانية التي كانت تكون عموده الفكري ، بل إن هذه الاعتبارات كانت تتدخل في حياة الفرد في كل مرحلة من مراحل حياته ، وبصورة خاصة في فترات الانتقال من مرحلة إلى أخرى من حياته ، وكانت ترتبط بنواحي نشاطه كافة ، بما فيها الفن ، وهذه هي الناحية التي أمدتنا بأهم المراجع في تكوين هذا الطب ، حتى أن دراسة تاريخ الطب أصبحت جزءاً لا يتجزأ من علم الآثار .

نبذة تاريخية :

يبدو أن الإنسان ظهر في شمال القارة الأمريكية قبل مئلتين هذا بحوالي ٢٠.٠٠٠ سنة ، قديماً من آسيا من طريق مضيق بيرنج ، من سلالة من الاسكيمو قديمة ، تنتسب إلى الصينيين ، حسب رأى بعض العلماء ، أو إلى السقيطيين Scythians حسب رأي البعض الآخر .

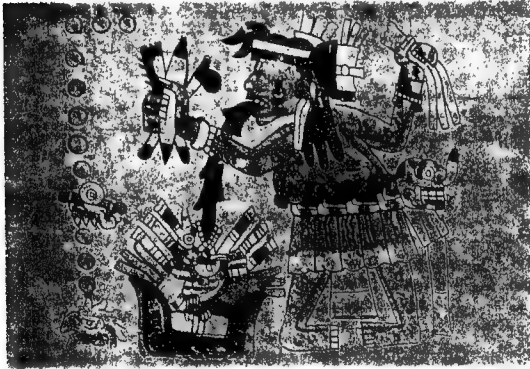
وفي الجنوب قدمت قبائل أخرى من جزر ميلانيزيا أو اندونيسيا ، ومن المستبعد أن تكون قدمت من جزر بولينيزيا ، أي في اتجاه على عكس اتجاه رحلة (الكون تيك) ، إذ أن هذه الجزر ظلت مهجورة حتى سنة ١٠٠٠ ق.م .

ق.م. وظلت حضارتهم في ركود تام حتى حوالي سنة ١٠٠٠ م حين أحرزت تقدماً بيناً . وترجع عمائرهم الحجرية الى حوالي ٣٥٠ ق.م . وتكونت امبراطوريتهم بانضمام مدن كثيرة احتفظ كل منها باستقلالها في اول عهدها ثم اتحدت . وقد تجلى تباين العناصر التي تكون منها المايا في عدد اللهجات التي كانوا يتحدثون بها ، وقد بلغ عددها خمس عشرة لهجة . أما نشأة مدينتهم فانها ترجع الى تأثيرات من الاولك ، ومن مدينة تيوتيوكان . وقد قسم تاريخهم الى ثلاث حقوب : الحقبة قبل الكلاسية التي انتهت حوالي ٣٢٠ م ، والكلاسية التي امتدت من سنة ٣٢٠ م الى ٩٨٧ م ،

التي انشأ مدينة تولا Toltec التي انشأ مدينة تولا (٨٩٠ م) ، ولتوتوماك Totomac (القرن ٧ الى ١٤ م) التي ترك في شمال فيراكروز تماثيل خزفية عديدة للالهة سيهوانكتو Cihuatenco الهة السيدات اللاتي يعتن في اثناء الولادة ، واللاتي كن ينثن بذلك اعتباراً بماثل ما يناله المستشهدون في الميدان .

واهم حضارتين بين تلك الحضارات العدة كانتا الحضارتين اللتين امتاز بهما المايا والاستيكاس .

وقد وصل المايا من الشمال حوالي ٣٠٠



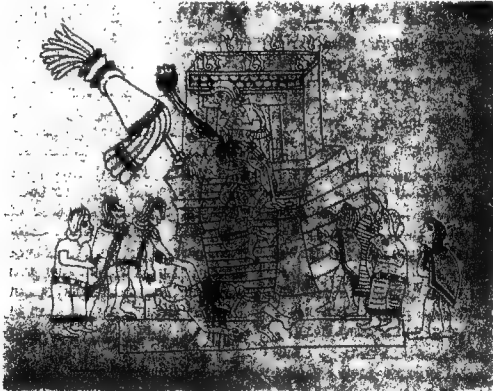
من غير الصور للآلهة الاستيكاس الى الحياة والزهر هذا الرسم للآلهة من (كوكسي الماتيكان ب) ، للالهة سيهوانكتو او لآلهة تيوتل ، الهة الصرع والقروح ، وقد مثلت في خلال نوبة صرع ، تشنجات قدمها وتقلصتا الى الداخل ، وفانى الدم من فمها فطر طفلاً في منبجسه ، وسأل دمها ، وانتشرت القروح والبثور على جسمها ، وذيقن جوامها بجسمه بشرية .

الصور والرسوم للتعبير ، وذلك الخط لم يتوصل العلماء إلى حل رموزه إلا سنة ١٩٦٥ عن طريق الحساب الاحصائي وباستعمال الأجهزة الالكترونية . ومع هذا الرقي شغفوا بتقديم القرابين البشرية ، ومن الغريب أن هذه القرابين كانت ارادية في كثير من الأحوال ، لاعتقادهم أن الانتحار القسسي (الذي كان يعمن عليه الإله إكستال Ixtal) والذي كان فرضاً على المنتصرين في لعبة كرة البلوت ، الشعبية (آه) يضمن لهم خير الحياة بعد الموت) .

أما حضارة (الاستيكاس) ، وهي أقصر

وبعد الكلاسيكية أو التولتك Toltec التي عاصرت القرون الستة التالية . وقد اضمحل سلطانهم تحت تأثيرات جوية ، وأوبئة متتالية ، وحروب مستمرة ، وانتهى عند الفتح الإسباني ، أي حوالي سنة ١٤٥٠ م في المكسيك وسنة ١٦٩٧ في جواتيمالا .

وقد امتاز المايا بآرقى حضارة في أمريكا ، ولهذا التفوق لقبوا (أفریق العالم الجديد) ، وهم الذين بنوا بنايات ضخمة ، واخترعوا استعمال الصفر في الحساب - إلى جانب هندو آسيا - وبنوا حسابهم على أساس رقم ٢٠ ، وابتكروا خطاً هيرغليفياً يستخدم



مثال لقصادة ديانة الاستيكاس ، منقول من (كودس-إيلياكي) ، يمثل تصفية الأسرى وتقديمهم قرابين للآلهة . إلى أعلى العبد الهرمي^٢ : يشق كلهن صدر أسير حتى لينتزع منه قلبه الثأفي ويقدمه للآلهة ، وقد ظهر القلب صاعداً نحو إله الشمس ، إلى أسفل : طاع أسير آخر بعد أن شُحى بالطريقة البشعة لآلهتها . وقد رُوي أن عدد الضحايا في بعض اللوازم كان يتربى على ٢٠٠٠٠ أسير ، وكانت الحروب لثاني الجرد الحصول عليهم .

طبقات تفصلها حواجز صلبة ، وإدارة حكومية حاسمة ، وينبع من الإستراتيجية بضمن احتياجات الشعب شريطة أن يسلم الفرد للدولة (الذى سموه « عرق الشمس ») ، والفضة (وكانت في نظرهم « دموع القمر ») ، على أنهم تفوقوا في هذا الفن على المكسيكيين وغيرهم من سكان القارة . وشقوا الطرق ، وبنوا القناطر على مسافات مجموعها ٢٠٠ كيلو متر ، ومع ذلك كله فإنهم لم يبرفوا الكتابة ولم يستخدموا الحيوانات للنقل ، وانتهى ملكهم سنة ١٥٧٢ لدى مقتل آخر ملوكهم ، تويالك أمارو Tupeac Amarú هلى يد الأسبان .

★ ★ ★

والعجيب في هذه الحضارات أنها تشابهت تشابهاً كبيراً ، وذلك مع الحقب الطويلة الفاصلة بينها ، ومع جهل أكثرها للكتابة ، ومع قلة السفر البحرى وصعوبته وضالة الطرق التى تصل بينها . ولذا فإنه يمكن وصف طبهم وصفاً يكاد يكون موحداً ، مع الإشارة الى الفروق في حينها .

وكان لها طب متميز عن غيره ، لم يقل فاعلية عن طب أوروبا المعاصرة ، أو عن فاعلية خليط الخرافات والمصادات الذى أدخله الفاتحون ومدعو التطبيب . وبما أن الشعوب والقبائل التى امتت القارة الأمريكية هجرت إليها من سيبيريا أو من نواح أخرى من آسيا ، فقد جلبت معها مميزات الفعولية التى نرى آثارها الطبية فيما يطلق عليه « الشمالية » و « الطوطمية » اللتان نشأتا في آسيا ، والشمالية

مذهب من مذاهب شمال آسيا ، يؤمن بعالم محبوب ، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف ، الذى لا يستجيب إلا للساحر الكاهن (الشمان) ، أما الطوطمية فهى الإيمان بوجود صلة خفية بين جماعة وبين « طوطم » ما ، ووطن يمثلها . وقد يكون نباتاً أو حيواناً ، يتخذ رمزاً وعلماً للأسرة والعشيرة .

الحضارات مدة وأقربها الى عصرنا هذا - فقد بدأت في القرن الثانى عشر الميلادى ، عندما هاجر (التولتك) الى شبه جزيرة يوكاتان ، وهى لم تمتاز بأية خصائص مميزة قبل اقتبست الكثير من المايا ، ثم ابتلعت وتضمعت كل الحضارات الأخرى بفضل قوة نظامها الكهنوتى والعسكرى . ولم تكن لهذا الشعب كتابة ، وإن كان قد استعمل طائفة من الرموز المصورة لبعض الكتابات المقدسة . وهذا الشعب هو الذى أنشأ مدينة مكسيكو (وأصل اسمها Tenochtitlan تمبوشتلتان) في أرض وجد فيها كهانه تسراً (وهو رمز السماء والحياة العاملة الإيجابية) يلتهم لعباناً (وهو رمز الأرض والموت) ، وما تزال صورة النسر الملتهم للشيطان رمزاً و « رنكا » للمكسيك . وقد بلغ هذا القوم ذروة مجده بين ١٤٢٥ و ١٥٠٠ م ، ثم استولى الأسبان على ملكه في سنة ١٥١٩ م .

كان هذا الشعب شعباً عسكرياً ، يؤمن بأن الحرب فرض دينى غايته جمع الأسرى الأحياء لتضحيتهم على الهياكل بغية غسانم بهمه ، وذلك تمثيلاً مع المبدأ القاتل بأن الموت يستخلف الحياة في تجدد دورى ، وكان يعتقد أن قلوب الضحايا إنما هى زهور تقدم للآلهة ، وإن حمام هذه الضحايا ما هى إلا ماء نقى يلقى الخلق ويغصيه ويجده ، وكذلك آمن بآلهة عدة ، منها اله ذو شقين ذكر وأنثى ، واله الذكورة ، وأم كل الآلهة ، المهيمنة على القمر والولادات والحصاد والملاذات الجنسية ، واله الموت ، واله الشمس المحب للرايين البشرية ، وغيرها .

وفى بيرو تعددت الحضارات ولكنها وقمت كلها في القرن الخامس عشر الميلادى تحت سيطرة الإنكاس Incas . وقد ازدهرت بين القرنين الثانى عشر والخامس عشر الميلاديين ، أى أنها عاصرت حضارة الاستيكاس في المكسيك . وتميز دستورهما بتقسيم القوم الى

في عهد الفراعنة وفي المهورد المتأخرة لها أو السابقة لها في مصر أو العراق .

ثم أن الموجود في المتاحف والمجموعات الشخصية من التماثيل وأواني الخزف كثير جداً . وهي تبين بعض الأمراض والتشوهات الخارجية ، ولكنها بطبيعتها صامتة عن الأمراض الداخلية . كما أنه يدخل فيها وفي الرسوم - شأنها شأن كل إنتاج فني - عامل خاص بالفنان وبمبيله ، وبالرمزية الدينية أو الطقسية الشائعة . وإلى هذا تبقى المخطوطات وما يزينها من الرسوم . وقيمة تلك لا تقدر بشئ وإن لم تكن واحدة منها « طبية » بالمعنى العلمي ، غير أنها ، مع ذلك ، تحوى في ثناياها معلومات طريفة عن طبائع الهنود وأمراضهم وعلاجها . أما تلك التي سبقت كتابتها لتاريخ الفتح الأسباني فإن عددها قليل جداً بسبب تعصب الطغاة الأسبانيين ، وأصرارهم على إبادة كل هذه المستندات لحكمهم عليها بأنها شيطانية ووثنية . ولذا فإن جل المخطوطات الموجودة اليوم لاحقة للفتح ، ولذلك لا تلقى إلا أضواءً غير مباشرة على الأحداث التي ترونها .

وأحد المخطوطات التي سبقت الفتح : (كودكس درسدن Codex Dresdensis) الذي يرجع إلى ما قبل القرن الحادى عشر ، موجود بقينا ويحوى دراسات فلكية ، والثاني (Codex Tro-Cortesianus) ، الموجود في المتحف الأمريكى بميدرد ، يجمع طائفة من الطلائع الفلكية ، والثالث (كودكس بيريز Codex Peresianus) يحوى نبلاً عن طقوس مستوحاة من التقويمات اليومية (روزنامة) .

ومؤلف هذه المنسوخات ، بعضهم من الهنود الذين اعتنقوا المسيحية وارتضوا تقديم تاريخهم وأساطيرهم وموراثهم القديمة على شكل يرضى حكامهم الطغاة ويتمشى ودينهم الجديد ، وقد ألفوا باللغة المحلية ، وزودوا

الراجع :

المراجع التي يعتمد عليها في دراسة طب الأمريكيين كثيرة ، ولكنها جميعها مراجع جزئية لا ترضى فضولنا تماماً عند البحث عن الأمراض التي كانت هذه الشعوب تشكو منها ، أو عن وسائل العلاج التي كانت تتبعها ، ذلك لأن المتن الطبية المحفزة تكاد تكون معدومة ، والذين فعلينا أن نلجأ إلى الاستنتاجات المستنبطة من التحف الفنية ، أو من التأريخ العامة التي لا تربى قيمتها على قيمة كل التفسيرات البشرية ، لأنها تتلون ، أو غرورة ، بامتيازات تعود إلى شخصية المفسر ، أو إلى نزعة الفنان أو المؤرخ ، أو إلى الأفكار الشائعة عند ظهورها .

وإذا أضفنا إلى هذا أن أرض أمريكا ما تزال تحتضن آثاراً وكتابات لم يكشف عنها إلى اليوم ، نحتم قبول هذه الاستنتاجات بكثير من التحفظ ، غير أن حكمنا عليها يصح - اتصافاً لها - أن يبنى على المقارنة بالأحوال في أوروبا ومن الفتح الأسباني ، وهو الزمن الذي أحرقت فيه (سرفيتوس) Servetus حياً لأنه وصف دورة الدم ، والذي كان فرنل Fernel يميز فيه بين خواص زيل الحمام والدجاج والماعز وغيرها ، وكان پاراسلسوس Paracelsus يجد لنفسه مرمغاً على أحراق كتب جالينوس في الميادين العامة ليحرر الطب من الجبال التي كبل بها ذلك العالم الأفريقى مدة ألف وستمئة سنة .

وأهم حيثيات هذا الحكم نستعملها ، كالمعتاد ، من البقايا البشرية ، ومن الصور ، والآثار ، ومن المخطوطات المعاصرة ، وسنوفى كلا منها حقها عند مناقشة الأمراض المختلفة ، غير أنه علينا أن نلاحظ أن البقايا الجثمانية قليلة في المكسيك لاعتقاد المكسيكيين أحراق الجثث أو دفنها دون تحنيط ، ولهذا السبب فإن معرفتنا للبقايا البشرية ، والأمراض والتشوهات الشائعة ، لا تقارن بمعرفتنا لها

هذه التصنيفات بتعليقات تفسيرية ، أو بتراجم لاتينية أو اسبانية .

ولكن أغلبية هذه النصوص من تأليف الأوروبيين الذين عاشوا في هذه البلاد ، سواء أكانوا موظفين إداريين أم عسكريين أم رهباناً أم زواراً ، ويقلب في هذه النصوص الاهتمام بالملاحظات الطرفية أو العوائد الغريبة لتشويق القاريء أو لتبرير الفتح عن طريق السخرية من سكان أهل القارة الأصائل وأظهراهم بمظهر الوثنيين التخلفين غير الجديرين بالاستقلال ، أما الذين حاولوا انصاف السكان الأصائل ، أو تجاسروا على امتداحهم بعد أن دققوا البحث والإطلاع - أما من محبة للبحث العلمي المحقق ، وأما بواعز الإنسانية - فأنهم كانوا قلة . ومن هؤلاء ، في المكسيك ، الراهب برناردينو دي ساهاجون Bernardino De Sahagun الذي أعيد نشر مؤلفاته أخيراً (١) . وفي بيرو الراهب بارتلومي دي لاس كازاس Fray Bartolome de Las Casas الذي استحق لقبه سكان هذه البلاد ، أن يطلق عليه منكم أسبانيا لقب « حامي جميع الهنود » ولم ينشر مؤلفه إلا في سنة ١٨٧٥ (٢) .

ومن أهم الكتب المتأخرة - وعددها ضخم - الثلاثة التي أشرنا إليها فيما سبق ، والتي وضع أحدها فيليب هوامان پوما دي آيالا وضع Felipe Huaman Poma De Ayala حفيد آخر أباطرة الإنكاس ، لتمجيد ماضى شعبه . وقد تسمى المؤلف زماناً غير قصير لم يكشف عنه بالمكتبة الملكية بكونينهاجن في سنة ١٩٠٨ ، ونشر سنة ١٩٣٩ (٣) ، ووضع ثانيها جارتيلازو انكا دي لافيغا Garcilaso Inca De La Vega ، ولد ، والمنتمى إلى سلالة ملكية هندية عن طريق والدته ، ووضع ثالثها الراهب اليسوعي برنابى دي كوبر Barnabe de Cobo الذي ألف تاريخاً للعالم الجديد يتصف بالواقعية ، انتهى من كتابته في سنة ١٩٥٣ (٤) .

وقد أخذ عدد الدراسات التي تناولت طب هذه المناطق يزداد يوماً بعد يوم . ويستطيع القاريء الإطلاع على كشوف مفصلة لهذه المراجع في مقالات جويرا Guerra (٥ و٦ و٧ و٨) ، وشادفالدت (A) Schadowaldt ، وفرنسيسكو فلورس Francisco Flores الذي راجع تاريخ طب

(١) Sahagun, Fray Bernardino de, *Historia General de las Cosas de Nueva Espana*, Mexico, 1829-1830; Pedro Robredo ed., Mexico, 1938

(٢) Las Casas, Bartolomé de, *Historia General de las Indias*, 1561; ed. Marques de la Fuensanta, Madrid, 1876

(٣) Poma de Ayala, F.H., *Nueva Cronica y Buen Gobierno*, 1613, ed. Inst. d. Ethnol., Univ. de Paris., 1963

(٤) Cobo, Fray Barnabe, *Historia del Nuevo Mundo*. M.J. de la Espana, Seville, 1890-1893

(٥) Guerra, F., *La bibliografía de la Historia de la medicina mexicana*, 1949, Prensa Medica Mexicana, 14, 87-93

(٦) IBID., *Maya Medicine*, 1964, *Medical History*, 8, 1, 31-44.

(٧) IBID., *Aztec Medicine*, 1966, *Medical History*, 10, 4, 315-338

(٨) Schadowaldt, H., *Alt mexicanische Heilkunde*, 1962, *Medizinische Welt*, 14, 1454-1464

هذين الاتجاهين ، بسبب نشأتهما في ذهن واحد ، تسابرا ، واختلطا وأن ظل كل منهما مستقلا عن الآخر إلى حد كبير أو صغير .

ولم يختلف الطب (الأمريكى) عن غيره في العالم . غير أن نصيب كل من النزعتين ، ودرجة تقدم كل منهما على الأخرى ، وما حظرت كل منهما من الركود أو التطور ، اختلف عند كل شعب حسب نظره إلى الحياة . وقد تفرعت النزعة السببية عند أوائل وعي الإنسان - لدورها - إلى نوعين من التفسيرات : هما التفسير السحري والتفسير الالهي ، وقد غلب أولهما في (بـيرو) ، وكان للثاني الغلبة في المكسيك .

ويختلف السحر عن الدين اختلافا تاما ، وأن كان الكثيرون من العلماء يرون أن الدين انحدر من السحر : فالسحر يؤمن بوجود قوى خفية مستقلة ، غير مرتبطة بشخص أو بمادة ، هي التي تنظم العالم ، وأن هذه القوى يمكن أسرها ثم إخراجها في جسد الغير ، وبصفة عامة تسخيرها لأغراض الساحر عن طريق وسائل معينة . وللسحر منطق خاص به ، يستقريء المثل بالمثل من القياس السطحي ، ويرى روابط بين المسميات والأسماء ، وبين الأجسام المتشابهة ، ويؤمن بخواص الأرقام والحروف وقوة الألفاظ والأصوات والأسماء ، وبحتمية نتائج الأحداث إذا حدث أن تتابعت مرة ، وبامكان الحاق الأذى في شخص إذا قُتل هذا بنموذج يشابهه ، وما إلى هذا من فروض مبنية على سببية وهمية .

المكسيك حتى سنة ١٨٨٨ (٩) ، ومارتينز دوران Martinez Duran الذى تخصص في تلويح جوايمالا (١٠) ، وشارل خورى (١١) ، وشورتلفانت (١٢) .

النشأة : أننا ، إذ نتأمل في طب هذا المهد ، إنما نشاهد نشأة الطب بصفة عامة ، كأنه توقف في أول أطواره ، وركد قرونا ليسمح لنا بهذه النظرة الشائقة إلى أوائله .

نشأ الطب مع الإنسان ، وقد كان له دائما وجهان : وجه إنساني بحث ، ناجم عن حب الوالدين لطفلهما المتالم ، وشفقة عضو المجتمع على أخيه ، واهتمام القائل بجنوده ؛ ووجه آخر ، ناجم عن فضول الإنسان وحيرته أمام أسرار الكون ، ومن نزعتيه السببية التى طالما حفزته إلى البحث من سبب لكل مسبب ، وقد ظل هذا الفضول أقوى دافع للتقدم ، فقد دفع إلى تخمين تفسيرات ، اختلف جانبها من الصحة ، فاحتفظ بها مبتكروها إذا تحققت كنهانها - واستبدلوا بها غيرها إذا تناقضت نتائجها والواقع ، فكان تعاقب التخمينات ، وتخصيبتها التدريجي مهما تكن من البدائية ، بداية نهجى الفلاسفة للعلم ، وأول قواعد انطلقت منها المعرفة .

ويقابل هاتين النزعتين اتجاهان مختلفان في العلاج : أحدهما على تجريبي يرمى إلى تخفيف المارض وتسكين الألم وتخفيفه ، وهو ما نسميه بالعلاج المرضي . والثاني عقلى ، يرمى إلى معرفة الأسباب الأولى لازالتها . ولكن

(٩) Flores, F., Historia de la Medicina en Mexico des de la epoca de los Indios hasta la presente, Secretaria de Fomento, ed. Mexico, 1886—1888

(١٠) Martinez-Duran, c., Las cioncias medicas en Guatemala, 3rd, ed., Ed., Ed. Universitaria, Guatemala, 1964.

(١١) Coury, C., La Medecine de l'Amérique pre-colombienne, ed. R. Dacosta, Paris, 1969

(١٢) Sturtevant, W.C., Bibliography on American Indian Medicine and Health, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, 1962

بين قومه خضع اختياره لقواعد حقيقة ، فلا بد أن يكون من سلالة ساحر عظيم ، أو أن تقتصر أفلاك موائية ساعة ميلاده ، أو أن يحمل بعض الشارات على جسمه ، أو أن يصاب بامراض القديسة المزعومة كالصرع أو الهستيريا ، أو بتشوهات معينة ، أو أن تكون أصابعه قد وقعت له في حياته الخ .. ومما يرزق رهبان التبت يأخون بمثل هذه المتباينات في انتخابهم ، كما تراهيا الشعوب البدائية في اختيار سحرةها .

وليس ثمة شك في أن الساحر كان يربي تربية خاصة تقوى مكناته ، ولهب حواسه وتربد من عقيدته بأنه امتاز من أخوه ، هذا بالإضافة إلى وسائل الضداع التي كان يمارسها . ومن أمثلة هذا ما شاهدته « روث بوندت » بين هندو شمال غرب أمريكا ، فقد روت أنها رأت ساحراً يضع قطعة من القطن داخل فمه بين اللثة والخط ، ويتمضمض الماء المألي ليرهن على خلو فيه ، فبعض اغنياء المدن الداخلي في خلال حر كاته الجائرة ، ثم يمتص محل المرض أو الألم ، وفي آخر تمثيلته يستخرج من فمه لافاة القطن وقد امتزجت بالعاب والمدم وأصبحت أشبه بالدودة ، ويهني أن استقصى المرض باستئصال الدودة المسببة له (١٤) .

ولنعد الى الطب او بصارة أدق السى
التطبيب ، عند هنود أمريكا .

لقد كان اللعب التجريبي عندهم حقل محدود جداً ، وهو حقل الحالات المرضية ذوات الأسباب الخارجية الظاهرة كالجروح ، مع قدر من الملاحظات عن تأثير بعض النباتات أو العوامل الطبيعية ، وقد كانت القرما كويبا (الأمردية) ، التي وُلّنا منها الكثير

أما الطب اللاهوتي أو الكهنوتي فإنه يختلف
عن الطب السحري في الجوهر وإن كان يشابهه
في الشكل ، ولا يتميز منه شيئاً . ذلك أن
السحر يدعى سلطاناً مباشراً على القوى الغفالة
التي يفرسها ، ويأمرها بأداء المطلوب منها ،
ويستخرجها لأغراضه ، في حين أن الطب اللاهوتي
يتوسل إلى الإله طالباً تدخله في الأمر
المطلوب (١٢)

وقد حاول الكثيرون تحديد الفصيل بين الدين والسحر . فقال البعض ان الدين هو العقيدة والحق والطقس . الا ان ديناً لا يرسم اختياره على السير في الحياة لا يسمى ديناً ، ولا يريد ان يكون نظرية فلسفية . وقال البعض الآخر ان اساس الاديان هو قبول سلطان الالهة ثم مساومتها بقبول التقييد بالفروض الخلقية وواجبات العبادة نعماً لا يطلب منهم من حماية وعبادة ، وهذا اقرب الى الحقيقة والعقل .

وبالتالي فإن وسائل الطب اللاهوتي
أضحت صورة مختلفة عن وسائل
السحر، إذ أنها نبت من الفكرة بأن
المرض إنما هو عقاب الإلهة للإنسان لخطيئته
أرتكبها، وأذنه فإن يتحتم البحث من هذه
الخطيئة، أو فرض وجودها، ثم الاتجاه إلى
الإلهة لرفع العقاب، أو التوسل إلى إله أقوى
لتنقلب على الإله المؤذي، وهذا بالصلاوات
والتوسلات وتقديم البضور والقسامين
والتعويض التي كان يفرضها كل دين.

غير ان شخصية سادن السحر او الكاهن كان لها اكبر اثر في هذه الطرائق العلاجية . وهذا ما نراه الى اليوم في حلقات العلاج التي تخرج عن الطب العلمى ، كالعلاج الروحاني او العلاج الغنطيسى الخ .. ولخطورة الساحر

(١٣) بول غليونجي ، طب وسحر ، الإدارة العامة للتثافة ، وزارة الإرشاد القومي القاهرة ، الكتاب الخامس .

Benedict, R., *Patterns of Culture*, 1960, Mentor Books, The New American Library, New York, p. 187.

من شك في أن الأول ، ولا سيما الثاني من تلك العناصر الثلاثة ، سيطرا على الثالث ، فقد كان الـ (تيسيتل) رجلاً كان أو امرأة ، ساحراً قبل أن يكون طبيباً ، غير أنه كان ساحراً خيراً ، مقبولاً ، ومعتدلاً عليه في مجتمع كان يستنكر السحر « الأسود » أي الذي يتغنى الحاق الأذى بالعباد .

وقد زار بارون لاهوتان ، في سنة ١٦٨٥ ، هنود منطقة كيبك - الذين لم تختلف عاداتهم من عادات الهنود الاخر - ووصف الطبيب الساحر فقال « انه نوع من الأطباء ، أو بعارة أصبح من المشعوذين ، وسبق أن شفى من مرض خطير ، فوصل به الجنون إلى حد الظن بأنه إلهي ، وأنه يملك قوى تمكنه من شفاء كل الأمراض بمخاطبة الأرواح ، طيبة كانت أو شريرة . ومع أن الجميع يهزأ بهؤلاء المشعوذين في غيابة ، ويراهم على أنهم مجانين ضاع وشدتهم نتيجة للمرض ، مع ذلك يسمح لهم بالاعتراق من المرضى . . . يحضر هذا الدجال فيتفحص المريض بدقة ويقول : « ان كانت الروح الشريرة هنا ، فاني سوف ارضيها على الاقتلاع بسرعة » . . ثم ينزل في خيمة صغيرة اقيمت لهذا الغرض ، حيث يغنى ويرقص ويصيح كالدُّبب التوحش . ثم يأتي إلى المريض ويمسح جزءاً من جسده ، ويستخرج بعض العظام من فيه ، مؤكداً للمريض أنه انما اخبرجها من جسمه ، وأن مرضه بسيط ، ويهيب به أن يرسل عبيده وخدمه لاصطياد الفؤان ليأكل من لحومها التي لا غنى عنها للشفاء . ثم يقدم للمريض - بالإضافة إلى هذا - عصير بعض النباتات اللينة ، غير أن المريض درجوا على الاحتفاظ بها ، مجاملة ، دون تعاطيها . وهذه النبذة الأخيرة تعبر عن تشسك المرض الأزل في الوصفات الطبية (١٥) .

من العقاقير المفيدة ، نتيجة ملاحظات تماقبت على مدى قرون . وكان للمريض الخيار بين الطب السحري - الذي كان يعارسه عند الايتكاس (ايشوري Ichuri) ، وبين الطب التجريبي الذي يمارسه (ساتكويوك Sankoyoo) ، شأنه شأن المريض المصري في عهد القراعنة الذي كان له أن يختار بين الكاهن (وعاو) والطبيب الملماني (سوتو) ، أو شأن المريض البابلي الذي كان له أن يتوجه إلى الـ (اسيبوتو) أو إلى الـ (اسوتو) ، أو المريض الصيني إلى الـ (وو) أو إلى الـ (زي) ، كل حسب ميوله الخاصة أو حسب طبيعة مرضه ، وكان الخيار نفسه للمكسيكي بين الـ (سسيكوانس) أو الـ (اهمسن) أو الـ (تيسيتل) وهو الطبيب الملماني ، إلا أن أكثر اللجوء كان للساحر أو الكاهن وليس للطبيب ، لأن الأول والثاني كانا يتناولان الأمراض الداخلية التي كانت أسبابها خفية والتي - قياساً على الأمراض الناتجة عن تأثيرات خارجية ، كانت تنسب إلى قوى لامادية ، غير مرئية ، تنتهي إلى عالم ما وراء الطبيعة ، وإلى السحر الأرواح ، والجبن ، أو القوى الكونية .

وبما أن المرض فسر على أنه ناجم عن وجود عنصر غريب في الجسم مستقل عنه ، فكان الأمراض كانت ، في نظرهم ، مظاهر ناتجة لهذا الوجود الذي حل بجسم المريض أو امتلكه . وإذا فالتقلب على هذا الكيان الغنى الذي كوّن المرض لم يكن متاحاً إلا من طرق الوصول إليه أو وسائل التأثير عليه ، وقد قال « سوستل » في هذا الصدد :

تبدو أفكار المكسيكيين القدامى وعاداتهم الخاصة بالمرض والطب ، موكباً لا ينقسم من الديانة والسحر والعلم . . . ولكن ، ليس ثمة

يرسم - مثلاً في (كودكس بورجيا) عصايا
بالآدم موية ويولية وفيه دم واسهال وعدم
القدرة على احتباس الفضلات (١٧) ، وهذه
النظرة لم تشمل كل الأمراض بل استثنى
البعض منها ، ولا سيما العاهات ، التي لم
تعد عقاباً ، بل كانت - على العكس - علامات
تنبيه بمميزات قدسية أو بمواهب طبية .

وكانت أكثرية الآلهة تلعب دوراً طبيياً ، وكان
في مقدورها إلحاق المرض أو الإبراء منه على
السواء ، أما عدد تلك الآلهة في المكسيك فإنه
فاق بكثير مددها في ببرو ، حيث كانت هذه
القوى مركزة في اثنين من الآلهة : *Pachamac* و *Viracocha* (المسافر
الخير الذي يهب الشفاء) ، هذا بالإضافة
إلى جمهرة من الجن ومن قوى خفية مرتبطة
ببعض المناطق أو ببعض الأشياء التي كانت
موضع عبادة خاصة .

أما عند (المايا) فإن إله الطب الأول كان
إتزامنا *Itzamna* (الإله الأحول) مخترع
الكتابة ، وابن هوناب (الإله الخالق) ، وكانت
زوجته تسيطر على نمو النباتات الشافية .
وكان لدى المايا إله الموت والأوبئة ، وإله هو
« سيد الأطباء التسعة » ، وإله للمياه
.. الخ .

ونسب الاستيكاس اختراع الطب المسمى
كويتزالكوائل *Quetzalcoatl* إله المعرفة
والخير ، وكانوا يقدسون (توسى) إلهة التكهّن ،
ويضحون لها شابة تحمل اسمها . أما إله
المطر فإنه كان مسؤولاً عن الاستسقاء ، وعن
الروماتزم والقرص والشلل ، وكل الأمراض
النسوبة إلى اضطرابات الجو أو السواء ،
والقرح ، وأمراض الجلد ، والإدمان على شرب

أما التزعة الكهنوتية التي سادت المجتمعات
التي يسيطر عليها رجال الدين فنقتبس في
وصفها ما قاله كونتنو *Contenau* عن طب
بابل وهو ينطبق تماماً على هذا النوع من
العلاج في كل مكان وكل زمان - قال : « إن
الإله هو السيد الحقيقي للإنسان ولكل ما
حققه ، ويلحق المرض بمن يشاء ، وهو الذي
يرجع إليه لإخماد حنقه ، والشفعة في يده
وزرائه وخدمه ... ولذا يكون من الطبيعي أن
ينتمى الطبيب إلى فئة الكهنة ، هذا إلى أن
هذه الفئة هي الوحيدة التي كانت على جانب
من العلم » (١٦) .

ولذا فإنه ، إزاء هذه النظرة إلى المرض ،
يصبح البحث عن مقر المرض ، أو عن نوعه
من التفاهة بمكان ، إذا قورن بضرورة التحقق
من الشيطان المؤذي أو من الإله الضارب ،
ويتحول التشخيص إلى دراسة للأساطير ،
ترمي إلى الكشف عن القوى الكامنة وراء
المرض ، وإلى سبب حلولها بالمرض ، وإلى
الطرائق التي توصلت بها إلى غرضها .

**وقد كان الأمرديون قبل كولومبس ينظرون
إلى المرض ، بصفة عامة ، على أنه عقاب .**
فكان أول ما يفعله الطبيب أن يسأل : « هل
ارتكبت خطيئة ؟ وهذا قبل أن يسأل : أين
الآلم ؟ » ، أما إذا كان المريض لا يذكر الخطيئة
التي ارتكبها فعندئذ يقع على عاتق الطبيب
اكتشافها .

وكان المريض المصاب بداء إلهي يسمى في
لغة الأينكاس والاستيكاس - نتيجة لهذه
النظرة الخرافية إليه - منتسباً لهويارزلي
Netspalhuilizti ، أي آكل الروث ، وكان

Contenau, G., La médecine en Assyrie et Babylonie, Maloine, Paris, 1938.

(١٦)

Ehrle, R.P., Il manoscritto messicano Borgiano, ed. Danesi, Rome, 1898

(١٧)

الروح) ، ويعتقد ياركو (١٨) أن تفسير المرض هذا كان أقدم التفسيرات التي أخذ بها الأمرينديون .

أما تسرب جسم دخيل ، فكان أكثر التفسيرات شيوعاً ، ومفاده امتلاك الجسم أو الكائن الدخيل لجسد المريض .

والتفسير الثالث ، أي وجود رياح ضارة أو نفوذ جو مؤذ ، كان يؤدي عند المكسيكيين معنى وجود تأثيرات مفرطة غير مرئية تحوم حول الإنسان في بعض الأيام ، أو بعض الأجواء ، ولا سيما في أثناء الليل ، وهذا التفسير يقارب بعض نظريات المصريين القدماء - الذين وصفوا في الجزء البحري من بردية ادوين سميت (١٩) ريح الكامن ، أو ريح البيت أو ريح طاعون السنة - وهذا هو الذي أدى إلى تسمية مرض الملاريا من لفظتي *Arta* و *Mal* أي الهواء الرديء . وقد تكون العلاقة الملحظة بين بعض الأمراض وبين انتشار البعوض أو ارتفاع درجة الرطوبة قد أدت إلى هذه النظرية .

أما التشخيص في حد ذاته فإن الطريقة المفضلة للوصول إليه كانت استطلاع البوادر أو عمليات التكهّن بوسائل شتى تتطلب معرفة لمبادئها لا يجيدها إلا الكهنة والسحرة . ومن تلك الوسائل أن سكان بيرو كانوا يتفقدون سلوك الحيوانات ، أو الرسوم التي ترسمها أوراق شجرة الكوكا المتساقطة على الأرض ، وكان المكسيكيون يلاحظون الأشكال التي ترسمها بلور اللرة إذا نثرت على قطعة من النسيج الأبيض ، أو إذا سقطت في أناء من الماء ، وكان سقوطها إلى أسفل الأثناء يعد طالع

الخير ، وكانت لهم آلهة خاصة بالجرب وبأمراض العيون ، وآله لأمراض الأطفال كان يعالج مرضاه في معبده باعطائهم شراباً أسود اللون ، وعلمة آله آخر للماهات والتوائم ، وآله ذو قوى نموّة وتكهنية للأمراض المعدية ، أما آله الموسيقى فكان مسئولاً عن الأمراض الجنسية التي تحمل بالرجال والنساء إذا اقترنوا محرّفات جنسية ، الخ . . . خلاصة القول إن الاستيكاس كانوا يختصون بكل نوع من أنواع المرض آلهاً قائماً بذاته .

أما عند الهنود الحمر ، فكانت السلطة العليا في يد (الشمس الكبرى) أو (الروح الكبرى) وكان المرض يُعزى أيضاً إلى حيوانات أسطورية ، أو إنسان مؤذ ، أو ميت غير راضٍ ،

النظريات المرضية وفن التشخيص :

إن أول خطوة في العلاج هي التشخيص ، وكانت هذه الخطوة كما رأينا تتلخص في التحقق من القوى الخفية التي سببته ، ومن الطريق التي اتخذتها لتحقيقه ، وليس من نوع المرض أو مفره .

أما طريق نشأة المرض بسبب هذه القوى ، فإنها كانت تتلخص في واحدة من طرق ثلاث هي : ضياع الروح ، أو دخول جسم اجنبي غير مرئي ، أو نفوذ جوى .

والروح كان يطلق عليها لفظة « *Tonalli* » التي تعني الروح الحيوية ، أو قدر الإنسان وقضائه ، أو نجمه ، وكانت القوى الشريرة تستطيع انتزاعها من الفرد ، كما أن الساحر كان يستطيع إعادتها بواسطة آلة جوفاء من العظم المخرف تسمى (أسرة

Jarcho, S., Some observations on disease in prehistoric North America, 1964, Bull. Hist. of Med., 38, 1, 1-19.

(١٨)

The Edwin Smith Papyrus, ed. J.H. Breasted, 1930, The Chicago Univ. Press

(١٩)

سوء وعومها أو توزيعها توزيعاً متساوياً بعد فال خير .

وبالمثل فان هنود الشمال كانوا ينثرون مسحوقاً على سطح سائل ، وأوصى كودكس مالياياكي (٢٠) باستخدام القواقع كمسا بفعل « الفجر » اليوم . ولقد أوصت مراجع أخرى بالنظر المدقق الى الرايا أو الى سطح الماء ، أو باستطلاع المقد المعقودة على الجبال ، فاذا كانت المقد تنحل ذاتياً كان الطالع حسناً . والمعروف عموماً ان علاقة المقد بتعقيد الأمور أو إيقافها مبدأ شائع في السحر (والنفائات في العقد) .

ثم ان كهنة « الإبتكاس » كانوا يدعكون جسم المريض بخنزير رومي حي ، لم يقتلون الخنزير خنقاً فوق موضع الألم ، ويستنتجون من شكل أحشائه مقر المرض وعلاجه ، أو يتكهنون بمآل المرض بقياس ذراع المريض اليسرى بيد الطبيب اليمنى بعد تقويسها في التبغ .

وقد استنبط (الاستيكاس) من مبدأ العلاقة المزعومة التي تربط الكون الأكبر macrocosm (وهو الكون كافة) ، بالكون الأصغر microcosm (وهو جسم الإنسان) - استنبطوا جداول تحدد علاقات أجزاء الجسم بالأيام ، كما ان (الناهوا) ربطوا بين الأرض والماء والمطر والهواء والحيوانات والأحشاء ، وهذا يكاد يطابق ما كان يؤمن به الفلكيون والأطباء في القرون الوسطى .

ولكن ، بما ان التكهن يفترض اتصالاً مباشراً بين التكهن وبين عالم الأرواح الخفى ، فقد كان من الطبيعي ان يبحث ذلك التكهن من وسائل تيسر هذا الاتصال ، فاستعمل بصفة خاصة بمركبات كانت تضع الساحر أو الكاهن

في حالة توتر وهياج وهلوسة . وقد افترضوا انها ، بهذا ، تنبه ملكات الكاهن المزعومة ترهف حواسه وتزيد من حساسيتها ، ولذا لجأوا الى نباتات عدة كالبيوتل الذي يحوى مواد مهلوسة ، والى التبغ والخمور التي كانوا يتماطونها شرباً أو عن طريق الحقن الشرجية ، هذا مع قرع الطبول والرقص والحركات الهستيرية التي كانت تخيل الى مشاهدتها ان روحاً حلت بشخص الطبيب أو المريض .

العلاج : وكان قوام ذلك العلاج خليطاً من الخبرة ، ومن الاعتبارات الروحانية ، أو شيئاً وسطاً بينها ، وهذا كله بعيد كل البعد عن نطاق العقل ، ولكنه مبنى بناء منطقياً سليماً على بعض المبادئ والمقدمات الزائفة التي يمكن حصرها على الوجه الآتي :

١ - عدم التمييز بين الفرد والمحيط ، والتخيل أن الإنسان مجرد عضو من جسم كوني شامل هو - كالجسم الأدمى - متضامن الأعضاء مستطاع التأثير عليه بحكم تضامنه الكامل مع العالم ، عند معرفة سر الروابط التي تربطه به .

٢ - اسناد روح خاصة وارادة مستقلة لكل كائن ، والتصور أنها دائمة التدخل في الحياة اليومية .

٣ - تأليه الكائنات والأحداث ، كالأنهر والأشجار والكهوف والجبال والبراكين والأعاصير ، وامكان تجسيد هذه الكائنات والأعلام الخولية في جسد الساحر أو الكاهن ، وكان هذا التأليه للكائنات اما طلباً ، واما خوفاً من الكوارث التي تحمل بها .

٤ - عدم ادراك فكرة الموت ، وعدم التفريق بينه وبين الحياة ، وتخيل الموت على أنه نوم عميق يتابع المتوفى من خلاله حياته السابقة ،

والمرض أحياناً ، منتحلاً كل تلك الشخصيات دورياً .

٦ - الاعتقاد بأن حركة رمزية أو تمثيلية تحول - بفعل قوة الساحر - الشيء إلى حقيقة ، والحركة على أنواع : فاما أن تستخدم وسيلة للتعويدة لتنقلها إلى الموحذ له ، واما أن تقوم بلون من التمثيل بتناول الأمر المطلوب لضمان حصوله فعلاً ، كان يقلد الساحر حركة الماء أو ينفخ ليرمز عن الهواء .. الخ . واما أن تجرى على نماذج تمثل الأمر المطلوب ، أو الروح المؤذية ...

وقد وصلت هذه الحركات إلى ذروة التعقيد والفن في الرقصات التوسلية التي شاعت بين الأمريكيين شيوعاً واسعاً ، والتي كانت تقام باستخدام الأقنعة واللباس التنكري والريش والألوان الزاهية والطبول وآلات القمع والموسيقى ، والتي كانت - في أغلب الأحيان - تحاكي حركات الحيوانات المؤلفة التي كانت تتوسل إليها ، كرقصة الثعبان المشهورة .

٧ - الاعتقاد بإمكان نقل المرض من المريض إلى كائن آخر بتلامسهما أو بإجراء طقوس انتقال معينة بينهما ، تشبه بفكرة كبش الفداء .

٨ - فرض استعمار التضامن بين الشخص وكل ما امتلكه أو لمسه ، أو بين الشخص وصورة .

٩ - استنتاج « الهوية » من التشابه واستقراء المثل من القياس السطحي ، والربط بين الشيء وشبيهه وبين الشيء واسمه ، والاعتقاد بأن أي عمل أتى بنتيجة في الماضي سوف يأتي حتماً بمثله في المستقبل ، أو أن استعمال حجر أحمر يفيد أمراض الدم ، أو أن زهرة صفراء تفيد الصفراء ، أو أن نباتاً يشبه عضواً يشفى أمراض ذلك العضو . وفي هذا الصدد قال ساهاجون : « يوجد في هذه

ويستقبط منه أحياناً ليزور الأحياء في صورة طيف لدى نومهم ، وشبح أو رؤيا لدى يقظتهم ، يزورهم ليطالبهم بحقوقه وأملكه ، ومن هنا العمليات الرامية إلى إرضاء الأرواح بتقديم الطعام والقرابين .

٥ - اسناد قوة كامنة إلى الألفاظ ، تنطلق من لم المتكلم غير مبالية بشخصيته ، سالكة طريقاً ذاتية لا عودة منها ، ثم الاعتقاد بأن الكلمة التي تصور المدلول إنما هي المدلول ذاته . وبأن اسم الشخص إنما هو الشخص نفسه ، وبالتالي بأن معرفة اسم الشخص تسمح بامتلاكه وكسب سلطاناً عليه . ومن هنا الإيمان بقوة التعاويذ شريطة أن يلزم عند نطقها بشكلها وبطريقة ترتيلها دون انحراف ، إذ أن أقل تعديل فيها يفر من طبيعتها ويفقدنا فاعليتها ، وقد يؤدي بعبارة مسن خطأ القاءها .

وقد كانت التعاويذ على أشكال مختلفة ، منها الأمر بخروج المرض ، أو نهي الروح عن إلحاق الأذى به ، أو المجاهرة بعدم الاعتقاد بأن الروح الفسادة ، أو ذكر اسم المرض ، أو التهديد ، أو إدماء الحصاة ، أو طلب تدخل أرواح أقوى ، أو انتحال ذات الإله ، أو تأليه المريض أو أمثاله ، أو سرد أساطير الإلهة لمحاولة إعادة إحداها ، أو ... أو ذكر اسم المرض ، إيقاناً بأن معرفة الأسماء تمنع قوة التحكم في مدلولها .

وكانت طرائق استعمال التعاويذ متباينة ، فمنها ما كان يستخدم بمصاحبة علاج . ومنها ما كان يتلى في أثناء تحضير الدواء ليضفي على محتوياته صفات علاجية خاصة ، ومنها ما كان يرتل على الشخص المصحوب أو ينطق به على الأحياء والطلاسم ليحمل قوة التعويذه وينقلها من الساحر إلى المريض دون استخدام دواء ما . ومن الغريب أن الطبيب أو الساحر - عندما كان يرتل التعويذة - كان يتكلم بلسان الإله تارة ، والساحر الأمر طورياً ،

البرازيل حوالى سنة ١٥٥٠ - الفرنسي
تيفى (٢١) ، وكثيرون غيره .

ب - التعاويذ المسحوبة بالحركات : يقول
سوستيل (٢٢) فى وصف مثل من علاج
الصداع : « بذلك التسييل (أى الطبيب)
رأس المريض بتدليكاً شديداً وهو يقول : انتم ،
أيتها التونالى الخمسة (أصابع الطبيب)
المتطلعة نحو ناحية واحدة ، وانتم أيتها
الالهتان (كوانو) و (كواكوش) اللتان
تهديان الـ (ماسواللى) ، سنجده على شاطئ
الماء الالهى ، وسنطبخ به فى الماء الالهى » . ثم
ينفخ على رأس المريض ورصب الماء على رأسه
وينادى الماء قائلاً : « تعال ورد الحياة الى هذا
الـ (ماسواللى) خادم الهنا » . وفى حالة
اخفاق هذا العلاج كان الطبيب يضع بقاء
مظلوماً بمقار يسمى (شاللتلى) وينطق بهذه
التعويدة : « أنا الكاهن سيد السحر ، أين
الذى يهدم هذا الرأس المسحور ؟ احضر ،
أنت الذى ضربت سمع مرات وسحقته
تسع مرات (أى التبع المسحور) ، سنشفى
هذا الرأس المسحور بالدواء الأحمر (شاللتلى) ،
أنى أنادى الريح الباردة لتشفى هذا الرأس
المسحور . يا أيتها الريح ، أنى أسالك : هل
احضرت الدواء لهذا الرأس المسحور ؟ » .
وكثيراً ما كانت تلك الحركات تنسم بالعنف ،
ويضرب المرضى .

ج - الاعتراف الطبقي : وكانت هذه
المادة شائعة عند الإنكاس والمابا والاستيكاس
على السواء . ومن الطريف أن الكاهن كان
مقيداً بواجب السرية ، كما أن هذا الاعتراف
كان يجرى لا لشفاء المعترف وحسب ، وإنما

البلاد حجارة تسمى حجر الدم ، لونها أخضر
منقط بنقط تشبه نقط الدم . وتلك الحجارة
تستطيع إيقاف النزف ، وقد جربت لآنى
أمتلك أحدها ... وعند تفشى وباء سنة
١٥٧٦ سال دم الكثيرين من أتوفهم .. وكان
النزف يتوقف بمجرد وضع تلك الحجارة فى
أبدي المرضى ، ويشفى المرض الذى مات من
جرائه الكثيرون ... » .

وبالمثل كان الاستيكاس يعالجون امراض
الثآليل بأن يضعوا عليها إحدى أسنان واحد
من الموتى . وكانت بعض القبائل تعالج امراض
الأذن بأن يوضع عليها أذن حيوان (ناندو)
وذلك لقوة حاسة السمع التى يتمتع بها ذلك
الحيوان ، كما كانوا يوصون بأن يأكل المريض
لحم الرخم لعلاج امراض العيون ، وذلك لقوة
بصر هذا الطير ، أو بأن يتناول عصير نبات
أبيض لأدرار اللبن ... الخ .

★ ★ ★

والى القارئ بعض أمثلة من تلك الأنواع
من العلاج التى كانت تجمع بين أكثر من مبدأ
من المبادئ التى ذكرناها :

١ - امتصاص المرض بالفم : أو بوساطة
انبوية مجوفة ، وتلك عملية دجل ماهرة ، كان
المعالج يمدى استخراج المرش الدخيل
بوساطتها على شكل دودة أو حجر أو حيوان
صغير ، وكان يحضر الحجر أو الحيوان ويغفيه
فى ثيابا ثيابه أو فى كيس خفى ، وقد أسلفنا
بذكر مثل لهذه العملية مستخدم فيه لفافة
من القطن ، وقد شاهد شيئاً كهذا - فى

(٢١) Thevet, André, 1558, Les singularitez de la France Antarctique, autrement
nommee Amerique: et de plusieurs terres et isles decouvertes de notre temps, Paris, Chap. XLVI.

Soustelle, J., La vie quotidienne des Aztèques à la Veille de la conquête espagnole, (٢٢)
1955, Hachette, Paris.

و - الترتبة لاستئصال روح المرض من
مقرها بالسخ .

ث - وإذا تفشى المرض على شكل وباء
أرسل الجنود المدججون بالسلاح في المدن
والطرق والشوارع ، يصيحبون ويقومون
بحركات هجومية بأسلحتهم ، لقتل عناصر
المرض وطردوا ، وكانوا يتابعون هذه الحرب
الوهمية حتى يفلتوا نهراً أو جدولاً ،
فيفتسلون فيه مما يكون قد لحقهم من تلك
العناصر .

ح - التماثل : وكان الاعتقاد في خواص
بعض الأشياء العلاجية راسخاً عند شعوب
أمريكا قاطبة . ومن تلك الأشياء : العقود
المصنوعة من الأصابع الادمية المتبورة ،
والأكياس الادمية والألسان والأقنعة لتخويف
المفاريت ، وتماثيل الحيوانات الحارسة
الطوطمية .

لم تكن تلك الطرائق عديمة الفائدة ، ذلك
أنها كانت تحدث في المرضى تأثيرات نفسية
قوية قد تشفيهم وقتاً قصيراً ، هذا بالإضافة
إلى أن الأطباء كانوا يقدمون إلى مرضاهم في
خلال هذه العمليات عقاقير وأدوية ، سترى
فيما بعد أنها كانت فعالة في كثير من الأحوال .

هذا ، وقد كانت مزاولة السحر الطبي ،
مع ما فيه من الشعوذة والسحر ، موضوعة
تحت رقابة حكومية مشددة ، تعاقب كل من
الحق الذي يبرضه . وروى ساهاجون أن
الأطباء الذين انضح تكرار اخفاق علاجهم
يقتلون بتصويب سهم إلى رقابهم .

أما في بيرو - فكانوا يدفنون أحياء ، وكان
الحكم عليهم عند الاستيكتاس من اختصاص

كذلك لأمراض الأولاد والأقارب والرؤساء ،
وكان يصاحب الاعتراف بالصقي في الماء (١٣٦) ،
وكانت تقام حفلات للاعترافات الجماعية
العلمية ، يعترف الشعب في خلالها بخطايه
لإبراهيم (سابا إيتكا) ، أي ملك الإنكاس .
وكان يتبع الاعتراف الاستحمام مع تقديم
القرابين والضحايا ، ولم يكن الاعتراف
بالخطايا رامية إلى التوبة وطلب المغفران ولكنه
كان أقرب إلى عملية تفرغ ذهني يقصد منه
التخلص من شعور الألم وثقل الخطيئة .

د - القرابين البشرية : لم تكن القرابين
العلاجية الفردية من الوحشية بقدر ما كانت
عليه القرابين الجماعية التي امتد تقديمها
التولك والاستيكتاس ، بل كان الإله المستشار
- من طريق الكاهن أو الساحر - يكتبي بطلب
نضحية جزئية أو رمزية ، مثل إجراء قطع
في الأذن ، أو وخز عضو أو جفن بشوك نباتي ،
أو اختراق اللسان بشوك الصنوبر ،
ثم وضع الدم المسكوب عند قدمي الإله أو صبه
على الطريق أو على أرضية المعابد . وهذه
الجروح كانت تصل من الخطورة إلى حد يتر
الأصابع . وهناك رسوم وتماثيل من الخوف
تمثل هذه العمليات ، وقد نقشت أو رسمت
على سبيل الاستبدال أي استبدال رسم
العضو مبتوراً أو موخراً ، بوتر أو وخز العضو
ذاته .

هـ - استعمال المواد القبيحة أو المنفرة لإبعاد
الشياطين ، كالفصلات والنباتات الكفنة ،
وكذلك عملية التدخين ، كما روى تيودور دي
برى : « يلتقي المرضى على بطونهم ، وتلقى
بعض البدور على النار ، فيتسرب للدخان
إلى أفواههم وأتوقهم ويسرى في الجسم ،
فيطرد المرض » (١٣٧) .

• فلن بالمبادرة الشعبية • تد من تلك •

على حفظ أجساد الموتى ودفع الغناء عنها لأسباب دينية قهرية ، وقد اختلفت الوسائل المستخدمة لهذا الغرض باختلاف الشعوب والقبائل .

ففى يرو - إذا كان المتوفى عضواً من أعضاء القبيلة - يدفن بأكمله ، ويدفن معه ممتلكاته العادية وبعض الاطعمة وذلك لثنيه من العودة الى عالم الأحياء . وفى مدينة كويتو اعتاد هنود قبيلة (كوارا) توصيل الفهم الى الخارج بواسطة انبوبة جوفاء لتمكين الميت من التغذى من طريقها .

وخس (المايا) الموتى من النبلاء بالحرق ، أما غيرهم ، فكانت تملأ أفواههم بحبوب الليرة ، ثم يدفنون فى وضع الجنين داخل الرحم ، أى بشئ الركبتين تحت اللذن ، أما الملك وحده فكان يحفظ جالساً على عرش من الذهب فى قصر (كوزكو) ، ويعرض أمام عباده ورمياه .

وفى الأرجنتين كان الموتى يدفنون داخل جدران كبيرة كاملي الأجسام .

على أن عملية التحنيط لم تصل قط الى ما وصلت اليه من الكمال منذ المصريين القدماء ، وإنما اكتفى بتفريغ الأحشاء ثم يعرض الجثة للدخان ، أو بتجفيفها بدون تحضير ما ، أو بعلاجها بالتانين ، أو باكسيد الزنك ، أو بخلاصة التنعاع أو بأصماغ وباشباه قلويات مختلفة .

واختلف الاستيكاس من هؤلاء فى أنهم كانوا يحرقون الجثث ، ما عدا فى حالات الوفاة من جراء ولادة ، أو نتيجة لمرض جلدى ، أو استسقاء ، أو صاعقة ، أو الفرق ، فتلك وفيات نسبت لموامل جوية ، وبالتالي ، كانت تتمتع بطابع مقدس . وفيما عدا ذلك فإن رماد الموتى كان يوضع فى آنية خاصة يصحبه حجر كريم يمثل القلب . وقد حاكاهم فى ذلك شعب ال (تاراسك) الذى كان - فوق ذلك - يدفن

مجلس الحكماء ، فلا تعجب إذن من فاعلية علاجهم أو من إعجاب الفاتحين الإسبانين بالطب المحلي ورفضهم استئداء أطباء من أوروبا ، ذلك لأن الأطباء المحليين كانوا أمهر منهم ، فنحن نرى أن كورتس فى سنة ١٥٢٢ طلب الى ملك اسبانيا تحريم هجرة الأطباء الاوربيين الى المكسيك لأنهم قليلو الفائدة . وكان هذا التحريم استثناء فريداً لسياسة الإداريين والقساوسة الرامية الى محو آثار حضارة البلاد الأصلية ، بل لقد وصل الإعجاب بهم الى إفناء بعضات من أوروبا للدراسة الطرائق الملاجية المحلية ، وبصورة خاصة لهرفة المتقاعز التى كانت تأتى بتلك الفوائد .

والآن بعد أن راجعنا نظريات هؤلاء الأطباء وآرائهم وطرائقهم السحرية والكنهوتية ، علينا - انصافاً لهم - أن نتفحص مدى معلوماتهم العلمية ، وقيمة علاجاتهم التجريبية .

معرفة الجسم وأعضائه :

فى صدد طب هندو امريكا نستحسن أن نعرض بـ (معرفة الجسم وأعضائه) على لفظة « التشريح » ، وذلك لما فى هذه اللفظة الأخيرة من الإشارة الى مزاولة عمليات تشريح منظمة ترمى الى الكشف عن شكل الأعضاء وأوضاعها ، تلك عمليات لم يمارسها أولئك الهنود .

أما شكل الجسم الخارجى فإنه - بطبيعة الحال - كان معروفاً . غير أن الأمرين لم يعرفوا عن الأحشاء الداخلية إلا ما راوه عند تفحص الجرحى والضحايا البشرية ، وعند إجراء عمليات التحنيط ، وتشريح الحيوانات ، وهنا يجدر بنا أن نصف طرق الدفن والحنيط وصفاً مقتضباً لائق الضوء على هذه الماديات وعلى المعلومات الطبية التى تنم عليها .

لقد حرص القدماء دائماً وفى كل الأصقاع

جلود ضحاياهم البشرية لتكريم إله المسلوخين (كسيميى تولك) Xipe Totec ، وفى الشهرين الثالث والخامس ، كانت تضحي الأطفال للإله تلالوك بغية الاستسقاء ، وفى الشهر الخامس يتحتم أن تكون الضحية فتاة تمثل إله الأذرة النامية ، وفى الشهر العاشر - للاحتفال بحصاد الفواكه - كانت تلبخ الأسرى جماعة فى أسلوب بشع ، يتخلص فى أحراقهم نصف أحراق ثم فى انتزاع قلوبهم وهم مازالون على قيد الحياة . وفى الشهر الثامن عشر كان يضحي بعدد كبير من الأسرى والأهلين الميوطين على سلالام . أما قطع الرأس الطقسي فيستبقى لحفلات نادرة كالتي تقام عند توديع فصل الخريف .

هذا بالإضافة إلى حفلات أخرى مماثلة فى مناسبات عدة ، كتتويج ملك أو دننه ، أو لإبعاد الأوبئة ، وقد بلغ عدد الضحايا ، فى بعض هذه الحفلات ، رقم ٢٠.٠٠٠ فى السنة ، وقال البعض أنه بلغ ، فى منطقة مكسيكو وحدها ٧٢٣٤٤ ، وذلك كله فى خلال أربعة أيام . وقد دوى الأسباب أن رائحة الدم فى شوارع مكسيكو ، عند دخولهم هذه المدينة كانت لا تطاق .

ثم إن الضحية كان يطاح بها من قمة المعبد الهرمى ، ثم يرقص سادس الطقس رقصة دينية مرتدياً جلد الضحية المسلوخة . ثم تسلق الضحايا فى قدر كبير ، ليتفدى منها الكهنة ، بعد حجب القلوب للإلهة ، والأحشاء للتماثيل المقدسة (٧٤) . وقد استمر أكل اللحوم البشرية الطقسي ، فى ديانة بعض قبائل البرازيل ، حتى القرن السادس عشر ، وعند بعض الهنود الصخر حتى القرن الثامن عشر ، ولئن كانت هذه التقاليد الشرسة منتشرة بين كل شعوب أمريكا فهي لم تبلغ مثل هذا الصنف

اقارب الميت القريبين أحياء بعد تخديرهم بالخمر .

أما إذا كانت الحنة جثة عدو أو ضحية قدمت قرباناً للآلهة ، فقد تحتم الاحتفاظ بالرأس أو بالجصجة على سبيل التحفة . وكان الأيتكاس يستخدمون هذه الجصاجم كؤوساً للشرب . وقد بلغ عدد الجصاجم التي وجدت فى مكسيكو عند الفتح الأسباني ٩٢.٠٠٠ كما قال بعضهم ، و ١٣٩.٠٠٠ كما قال آخرون . وما تزال عادة حفظ الرؤوس المتكششة شائعة بين هنود الجيفارو Jivaro وذلك بعد تحضيرها بطرق خاصة ، أساسها ، قبل كل شيء ، إزالة عظام الجصجة من طريق فتحة فى الرقبة مع الحفاظ على سمات الوجه بما فيها الأنف والحواجب والجفون والشعر ، وعلاج الأنسجة الرخوة بمواد تضمن حفظها ، وتكرار غمس الرأس فى حمامات متوالية ، حتى يصل حجمه إلى حجم رأس المولود الجديد .

ومعنية تغريغ الجسد كانت تجري أيضاً على الأحياء فى ديانة (الاستيكاس) القاسية وكانت هذه العملية تعد فرضاً نحو إله الشمس وضرورة لإبقاء الجنس البشرى سليماً . وقد تطورت هذه العقيدة حتى آمن المايا والتولتك والاستيكاس بأن الموت ينبغي الحياة فى دورة أبدية لا مقر منها ، وأن تضحية بعض الأحياء هى الوسيلة الوحيدة لضمان تجديد حياة الآخرين ، وتحقيق أبدية الكون . لاغربة إذن فى تقبل الضحايا لهذا القضاء بالرضى ، وفى إيمانها بأن هذا المذاب يجعلها جزءاً من الإله .

ومن السخرية بمكان أن حروباً (سميت حروب الأزهار !!) كانت تشبب لجرد الحصول على أسرى ، فى أوقات وتواريخ تعينها التقويمات الدينية . وفى الشهر الثانى من السنة تقسم إلى ثمانية عشر شهراً ، كان الكهنة يرتدون

يشكل جائر لترعيمهم . الا ان معرفتهم كادت تتوقف عند القلب . ولم يخصصوا الكبد بأى اهتمام في نظرياتهم الطبية . اما القنانون فانهم لم يهتموا الا بالعظام . غير ان تصاورهم بسيطة عن التمثيل التشريحي الواقعى كل البعد ، ولا يزيد قيمتها من رمزها للموت وللحياة التى تنجم عنه . وهذا واضح من عدد التصاوير والنقوش التى يمثل نصفها انساناً حياً ونصفها الآخر هيكلًا عظمياً . وما يزال الصبيان المكسيكيون الى اليوم يلعبون بالعظام . ويرسمون الجبابم على اللعب والكمك فى اعيادهم ولا يمرونها اى معنى من المعانى العزينة .

والعادة الثانية التى ادت الى معرفة شيء من التشريح هى عادة سلخ الادميين التى مرتت الاستيكاس بشكل المضلات السطحية والأوعية .

والى هنا فانهم ميزوا بين الشرايين والأوردة، وكانت لها اسماء مختلفة ، والغريب أن الاولى سميت (ايشيوتل ايوى) Ichiyotl Ioui أى اوعية الهواء أو الروح ، وهذا يقابل اسمها باللفات الافرنجية Artery المشتقة من air ، هواء ، لاعتقاد القدماء ان الشرايين اما تحمل هواء . ثم انهم قالوا ان الشرايين موزعة فى كل الجسم ، وانها غير ملونة ، سمكة ، توصل الدم ، تنزف بغزارة ، نابضة ، ترتفع وتنخفض وتنتفخ وتنتفخ . أما الأوردة - وكان اسمها - « اوعية الدم » - فكانت تتميز بشحافة جدرانها . وكانت لديهم لفظة تدل على اوعية بيضاء فى نحافة الورق ، وقد تكون اطلقت على الأوعية اللمفاوية ، وقيل عن الأعصاب انها بيضاء كالخيوط ، أما وظائف امضاء الحس فكانت مجهولة ، ولم يعرف دور المخ وان بدا أنهم جعلوا له شأنًا فى التفكير .

★ ★ ★

لدى غير الاستيكاس ، ومع ذلك فانها تتناقض كل التناقض وماهو معروف عن ترفه تلك الشعوب ورفعة فلسفتهم . حقيقة ان عقائدهم تفسرها ولكننا لا نجد فيها مبرراً .

يبقى علينا وصف عملية التعذيب بالتزاع القلب كما وضحت فى النصوص والرسوم العديدة التى وصلت الى ايدينا ، للمعلومات التشريحية البدائية التى تنم عليها . كانت الضحية - رجلاً كانت او امرأة او طفلاً - تجرد من الثياب ، وتُخذل وتخدير خفيفاً ببخّ مسحوق (ياوهتلى) على الوجه ، وتلقى مثنية الى الخلف على هيكل محدد الشكل ، ثم يجيء الكاهن مرتدباً ثوباً اسود ، ومفكوك الشعر ، ويشق الجزء الأسفل من نصف الصدر الأيسر بواسطة سكين من الزجاج البركاني الأسود ويبد الفتح حتى يشمل أعلى البطن الى أسفل الضلوع فينفتح الصدر كالرمانة النافجة (حسب وصف بعض المؤرخين) ويدخل يده فى عمق الجرح ويوجهها الى أعلى ليخترق الحجاب الحاجز ويمسك بالقلب والحدود فينتزعهما بمنف من موضعهما . وتدل التصاوير على أن القلب كان ينتزع مع الفدة التوتية والشرايين الكبيرة التى تنفرع من الأورطا ..

وبسبب المدلول الدينى للقلب ، ادخلت صورته فى زينة التحف وفى الزخارف الرمزية، كرسوم لنسر يأكل قلباً ، أو رسم آخر للنسر الأمريكى (چاجوار) وهو يلتهم طفلاً من القلوب ، أو كمقد القلوب الذى يزدان به تماثيل الاله (كواثيكوى) الضخم المودع فى متحف مكسيكو .

وما من شك فى أن هذه العادات الوحشية عرفت الكهنة بشكل القلب والقصة الهوائية والأوعية الكبرى والشرين . ومما يروى عن عوائد هذه الشعوب ان سيدة انتزعت فى أثناء معركة قلب عدو وراثيه ، ونفخت فى قصيته لتنتج الرنين ، ثم رفعتها على رؤوس الاعلام

وظائف الأعضاء :

لم تمتد معرفة المكسيكيين ، في ميدان الدورة الدموية ، أن الدم يجري من القلب إلى الشرايين على شكل حركة ضاربة وأن له دوراً أساسياً في الحياة . وقد عرفوا التنفس ، كما أن هذه المعلومات لم تمتد الحذب بملافة ما بين الأمعاء والهضم ، دون الوصول إلى تفاصيل هذه العملية .

ولم يدرك المكسيكيون وظيفة الكلى الحقيقية وأستندوا إليها الأشتراك في الوظائف الجنسية ، وأخضعوا عملية الإنجاب لتفسيرات أسطورية لم تتعرض للفرد الجنسية بشكل واضح . أما فن الولادة فقد تقدم تقدماً بالئاً .

علم الأمراض :

لقد أسلفنا القول وناقشنا نظرية المرض العامة التي أخذت بها هذه الشعوب وهي التي تمرز الأمراض إلى الخطيئة وتنسبها إلى العقاب والجن والأرواح ، وقد قسموها حسب موضعها الظاهر ، من الرأس إلى القدمين كما فعل المصريون حسب بردية ادوين سميث (١٩) والأوريبوس حتى عهد مورجاني (٢٥) ، أو حسب عوارضها : القرح ، الصداق ، الأسهال ، قيء الدم ، صعوبة التنفس ، الأورام ، الاستسقاء ، دون التعرض إلى الإحشاء أو الأمعاء المسببة للمرض أو إلى الأسباب الحقيقية .

وكان فحص المريض مبسطاً للغاية . ومع ذلك فإن خبرة المعالجين المتراكمة على مر

القرون أملت عليهم ملاحظات مفيدة ، ولاسيما في معرفة مآل المرض أو ، كما سماه العرب ، « مقدمة المعرفة » . يقول الكودكس باديانس Codex Badianus (٢١) : « أن الطبيب النابه يستطيع معرفة هل المريض سيبرأ أو أنه سيموت ، وذلك بملاحظة الأنف والعينين : فإذا كانت عينا المريض محتنتين بالدم ، فإنه سيحيا يقيناً ، أما إذا كانتا شاحبتين ومفرغتين من الدم فيصح الشك في الآل . وكانت منبئات الموت هي : الاسوداد حول العينين ، والبرودة ، وانكماش أعلى الرأس ، وذهاب لمة العينين ، ونحافة الأنف كالصفا ، وتصلب الفك ، وبرودة اللسان ، وعدم استطاعة تحريك الأسنان ، وتراكم التلحاح Tartar عليها . كما يدل انسكاب دم قائم وطابق الأسنان وتلون الوجه بلون رمادي ، على اقتراب الوفاة . . . وإذا دهك صدر المريض بخشب الصنوبر ، أو إذا وخر بسنة ذئب ولم يستجب المريض لهما ، فإن الوفاة لا مفر منها » .

وكان يُعبر عن هذا بالعبارة الآتية : « لقد تجاوز المريض احتمال الشفاء » . ومن الطريف أن هذا الوصف الدقيق للامع الموت يذكرنا بوصف إبقراط لها وبما نسميه اليوم السمات الأبقراطية ، غير أن أمثال هذه النبذة الجميلة نادرة .

وقد قدر رويس Roys عدد الأمراض التي عرفها (المايا) بسبعة وثلاثين وأربعمئة (٢٢) ، ولكل مرض اسم وعلاج . أما في ييرو فقد قدر هرناندز Hernandez الأمراض الشائعة

Morgagni, De sedibus et causis morborum per autotomen indagatis, 1761

(٢٥)

Reumart, E.W., The Badianus Manuscript (Codex Barberini 241), 1552, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1940.

(٢٦)

Roys, R.L., The ethno-botany of the Maya, Tulane University, Middle American Research Society, Publ. no. 2.

(٢٧)

بمائتين (٢٨) ، غير أن الأوصاف نقصصها الدقة ، وذلك امر يجعل التعرف عليها من الصعوبة بمكان .

ونسب ضيق التنفس ، في بيرو ، الى سرب نفس الموتى في اجسام الاحياء او الى فساد الهواء . ووصفوا الزكام . وقال جويرا (٦) ان (المايا) ميزوا بين السعال السطحي وسببه في الحنجرة ، وبين السعال العميق الناجم عن الشعب او الرئتين ، وأنهم وصفوا الربو ، والنزلات الشعبية ، والدرن الرئوى الذى سموه « مرض التجفيف » واطلقوا على كل من تلك الامراض اسماً خاصاً .

وقد يصحح أن الهنود الذين اعتادوا من حجر السيليكس في جنوب غرب الولايات المتحدة اصابوا بالسيليكوز (١٨) أى تمجر الرئة الناتج من استنشاق غبار السليكا .

وقد عرف (المايا) كيف يفرقون بين الاغماء والصرع ، وسموا الدوالى الأوردة القلبية ، واطلقوا اسماء خاصة على الدبحة الصدرية وعلى امراض القلب المفاجئة (شيبيل Chibil وتزيميل Tzemil) . اما امراض تصلب الشرايين فلم يدل تفحص البحث على انتشارها انتشاراً واسعاً . ولذا فان هبوط القلب المسحوب بالاستسقاء ، الذى نجد له اوصافاً وتساوياً ورسوماً عدة ، كان في أكثر الأحوال ناتجاً عن المرض الطفيلى المسمى اليوم بمرض شاجاس Chagas .

على أن الامراض الأخرى لم تختلف عن امراض البلاد المختلفة او عن امراض البلاد الحارة ، بما فيها الاسهال والاصابة بالطفيليات ، والدوسنتريا ، والحالات الشبيهة بالكولرا ، والقيء ، والصفراء . أما قىء الدم

فيبدو انه كان شائعاً وربما كان عرضاً من اعراض الحمى الصفراء التي يجوز الأخذ بقدمها في هذه البلاد .

الا انه ليس في استطاعة المؤرخ تحديد نسبة نفشى الدرن . ومن المعروف من البقايا البشرية ومن تصاوير عدة أن درن العظام انتشر بينهم قبل دخول الاوروبيين ، الا أن دخول هذه العناصر الجديدة الحاملة لسلالات مكروبية غير موهودة نجم عنه ظهور المرض على شكل وبائى حاد ، حصص آلافاً من الاهلين .

اما الصرع وقد سُمى « المرض المطيبح الشبيه بالموت » ، فهم لم ينسبوا اليه معنى سيئاً كما فعل الاغريق واللاتين ، بل كان له عندهم وضع خاص على انه احد الامراض المقدسة وقيل أن سببه منسبة الهية . واليك وصفة لملاجه : « هذا علاج لكل من يقع ، ويهر ذراحيه بعنف ويصمق لامباً . يجب سحق قرن غزال واعطاء المسحوق للمريض ليشربه ، والا فتؤكل خصيتا ديك رومى (أو حبشى) مفرومة في الماء ، واذا تكرر الداء ، يُفصد ويد الأذن ويُقدم شراباً للمصاب ، أو يُقتل كالب وتستخرج صفراءه لشربها » .

وقد يصحح أن أهل بيرو عرفوا التناؤوس ، كما أنهم نقشوا شلال الوجه على اثناء مسودع بمتحف برلين ، وفصصوا بين الحاجبين للصداع (بيرو) او على الرأس ، ووصف سكان جبال الأند الشاهقة - في دقة بالغة - عوارض (داء الجبال) الذى ينتاب المسافرين على المرتفعات نتيجة لخفضة الهواء .

وهم لم يسلخوا من الاضطرابات النفسية التى نسبوها - بطبيعة الحال - الى الأرواح ، وعالجوها بالعزلة التامة ، وقد وصفوا أنواعاً

من الجثث جد مرتفعة ، تتراوح بين ١٢٪ و ٤٠٪ . وقد خصصوا لإنارة في الجسم لحفا عدة تمثل التواء الرقبة ، أو دوماقم الكتف ، أو النقرس . ولقد قال عنها ساهاجون (١) « لقد تصور الاستيكاس أن بعض الأمراض التي تبدو نتيجة للبرد تأتي من الجبال ، أو أن هذه الجبال تستطيع شفاؤها ، ولذا كان المصابون ينثرون بأقامة الحفلات وتقديم القرابين إلى أقرب الجبال إليهم . وكان العلاج : الوخز بنظام الحيوانات لم يوضع نباتات أو لصق منها » .

ومن الآثار البشرية التي تفيد دراستها عالم السلالات : سمك عظام المجامع من النوع ذاته الذي ينجم عن أمراض تكرر الدم ، كمرض كولي Cooley والانييميا الكروية Spherocytosis ، وفي هذا ما يشير إلى انتشار فصائل غير طبيعية من الهيموجلوبين ، وهي ظاهرة انحلت دليلاً على طريق انحدار السلالات البشرية وانتقالها من قارة إلى قارة .

ومن الأمراض الأخرى : البواسير ، وقد نسبت إلى ملامسة زهرة بيضاء ، والزهري الذي يقال أنه وعسل إلى أوروبا من هذه البلاد ، وقد ألهم الاستيكاس وسوءه مرض الزهر أو مرض النيبلا والسيدات ، والسبلان ، ومرض الفيل ، والأورام ، وكأنا يميزون بين أنواع كثيرة منها ، وقرح الوجه (ويرجح أن سببها نوع من الشامانيا) ، و سرطان الثدي ، وسنشير في بعضها في شئ من التفصيل فيما بعد .

وقد انتشر تضخم الغدة الدرقية وما يزال متفشياً إلى اليوم في كل هذه البلاد نتيجة لنقص اليود في الملح على سفوح الجبال البعيدة من المحيط . وقد أثر على تحف تمثله وعلى آثار بشرية لمعالجة وإقزام .

من هذه الاضطرابات ، كالالاخوليا والهلوسة والتخيلات ، والهياج .

ومن عجائب حضارتهم أن المايا كانوا يحثون على الانتحار ويشجعونه لأسباب دينية ، لأنه - في رأيهم - كان يضمن الجنة للمتحررين ، وكانت ترمى الانتحار الهة (اكستاب Itzab) التي صوروها معلقة على فبة السماء بجبل ملفوف حول رقبتها .

ويبدو أن المكسيكيين أدركوا دور الحالة النفسية في تسبب الصوارض الجسمية ، فلقد روى جومست Joel (٢٩) أن الخطباء كانوا يستهلون خطبهم قائلين لمستمعيهم : أنا لا أريد أن ادخل في أنفسكم الملل ، أو أسبب لكم الصداغ أو آلام المعدة ، كما أن الاستيكاس عرفوا ما يصيب الأولاد من الانزعاج عند ابتعادهم عن الوالدين بعد الزواج ، فاعتادوا تقديم هذه النصيحة : « أنت يا من تحتم عليه ترك والدك ووالدتك ، احرس على ألا يتعلق قلبك بها » ، كما حرصوا على إبعاد الحوامل عن كل أسباب الانزعاج النفسي .

أما المرض الذي كان متفشياً تفشياً غير مادي فهو **الاستسقاء** ، وقد اطلق عليه في بيرو عبارة مؤداها « لقد جف النبع » وهي عبارة تشير إلى محاولة إيجاد تفسير للمرض ، وكان يعالج إما بمدرات البول التي استخدموا منها عدداً كبيراً ، أو بوخز الأنسجة المتورمة أو تشريطها ، ودرجوا على أن يضعوا المصابين به تحت رعاية إله المطر . وبذلك يستحق من توفي من جرأه الجنة (تلا لوكان) ، شأنه شأن من مات غريقاً أو مصعوقاً . وقد يكون سبب انتشار الاستسقاء هو مرض شاجاس وهبوط القلب الناتج عنه .

وقد وجدت آثار الرومانزم الزمن في نسبة

التغذية :

في هذا الميدان تدل الآثار الفنية على انتشار البدانة ، وبصورة خاصة اكتشاف الأرداف عند النساء . وقد يكون في تمثيلها على هذا النحو رمز لالة الإنجاب والخصب ، كما كانت الحال عند كل الشعوب البدائية .

وقد أوصى سكان جواتيمالا بتسمين الأجسام ، وكانوا ، على العكس ، يصدون التحافة بلاء خطيراً ، وينظرون إليها على أنها نتيجة لاستيطان روح دخيلة في الشخص النحيف . ولذا مثّلوا لها تماثيل مشيرة وفي غاية الواقعية ، توجد منها أمثلة في الكثير من المتاحف . ولا غرابة في أن ينتشر الهزال والتحافة بين الفقراء وغداؤهم الأساسي الأذرة ، وهي بلرة تفتقر إلى عناصر غذائية أساسية . غير أنه لم توجد آثار للبللجرا التي تصيب عادة آكلي الليرة ، ولا لمرض البري بري (نقص فيتامين ب ١) ولا للأسقريوط (نقص فيتامين ج) ، ولئن أصيب به الفاتحون الأوروبيون أحياناً بشكل وبائي ، فإن - على العكس - كان سبب مناعة الهنود استهلاكهم أطعمة تحوي كميات كبيرة من فيتامين ج .

وقد حرم السكر تحريماً شديداً ، ولقد كان يمانب مرتكب بالشئ أو بالقتل ضرباً بالمص ، أو بالطرده من المدينة ، وليس أدل على النظرة المزرية التي كان ينظر إليه بها من الخطبة التي أمتدح الملوك القادها عند تغلبهم الملك : « أن تصاطى مشروب ال (اكلتي Oculi) والخمر ، أساس كل السيئات ، وعلّة كل الخلافات والثورات والاضطرابات في المدن والممالك .. ويدفع إلى الزناوهك الأمراض والسفاح بالقربى والسرفرة والشهادت الكاذبة والافتراء والمشاجرات وارتكاب كل الجرائم » .

على أنه قد استثنى من هذا الحكم الشيوخ ، وفئة من الكهنة فرض عليهم احتساء الخمر والتأمل الديني في أثناء بعض الأعياد ، متبوعاً بالزنا الطقسي بوصفه نوعاً من العبادة .

الأمراض السارية والأوبئة :

كان سكان القارة الأمريكية ، بصفة عامة ، يتمتعون بصحة جيدة . وهم لم يعرفوا الأوبئة إلا عندما تعرضوا للأمراض التي وردت اليهم مع الفاتحين الأوروبيين وهبدهم الأفريقيين ، وكانت تعوزهم المناعة ضدها بسبب عدم تعرضهم لها قبلاً . ولذا فإن عدد ضحايا وباء سنة ١٥٧٦ ، الذي لم تحدد طبيعته بعد ، بلغ مليونين بين المكسيكيين . وقد انخفض عدد سكان جزيرة اسبانيولا Hispaniola الذي بلغ ١٠٠.٠٠٠ عندما رسي بها كولومبس ، إلى ٢٠٠ فقط بعد مرور مائة سنة .

ولكن ليس معنى هذا أن الهنود نجوا نجاه تامة من الأوبئة قبل عهد كولومبس . فقد عانوا قبل سنة ١٠٠٠ م بقليل ، ومرة ثانية حوالي سنة ١٤٨٠ م من وباء يصعب تشخيصه الآن ، وقد نشر سومولنوس داردوا (٢٠) معلومات قيمة من الأوبئة التي تفشت في المكسيك في القرن السادس عشر .

وقد نسب الاستيكاس الأوبئة إلى سهام اله نجم الصباح أو (سيد بيت الفجر) وقالوا أنه يستطاع التنبؤ بحدوثها في تواريخ معينة من تقويمهم التكهني . ومع ذلك فقد فطنوا إلى دور البعوض في تفشي بعضها ، وقالوا أن هواياما كاباك Huayama Capao ثاني ملوك أسرة الأينكاس ، توفي من جراء وباء فاتك شره بعوض أسود أطلقه رسوى سرى من لدن الإله الخالق . ولكنهم - ولا شك - فطنوا

أيضاً حمى وادى أوروبا ، أو الأنيميا
البيروفية ، وهو يتسم بالأنيميا ، وبطفح مميز ،
وهناك أوان من الخزف رسم عليها مصابون
بهذا المرض .

أما مرض **ليشماتيا الجلد** فإنه محصور في
منطقة معينة في البرازيل وجبال الاند ، ويسمى
أيضاً **اسبونديلا** Espundia أو **أوتا** Uta ، ومن
نتائج تفرح أجزاء من لحم الوجه وسقوطها
وتشوهات قبيحة ، الأمر الذي يسهل
التعرف على صورها في أواني الايتكاس
والوشيكاس .

أما الطفيليات الأخرى فإنه يصعب بطبيعة
الحال العثور على أي برهان يدل عليها ، على
أن بويضات عدد منها وجدت في بعض الموميات ،
ومع ذلك فإنه لا يمكن التأكيد بأن الأكتستوما
الأمريكية Necator Americanus ، أو
الفلاريا ، أو البلهارسيا ، أو الكيس الدودي ،
وجدت قبل الفتح الإسباني ، هذا مع أن
بعض التماثيل تمثل دود الساقين والقبيلة
التي قد تنتجان عن الفلاريا ومع أن بعض
المؤرخين ينسبون تدهور حضارة الإنكا إلى
مرض شاجاس .

★ ★ ★

تبقى بضعة أمراض أثارت جدلاً طويلاً ،
وكان في بعض الأحيان عتيقاً ، أهمها الجذام
والجدري والزهري والدرسيا والحمى
الصفراء .

أ - **الجذام** : لقد ترجمت بعض الألفاظ

إلى فكرة العدوى ، فقد ذكر جويرا (٦ و ٧)
أنهم خصصوا باباً في كتبهم لحميات معدية
وسفوا عوارضها الأولى ، والرمسة التي
تتبعها . الخ . وقد استقبح سكان بيرو جو
الشواطئ وحرسوا على بناء منازلهم بعيداً
عن المستنقعات ، وسنوا قوانين تحتم عزل
المصابين بالأمراض التي ظنوها معدية .

الأنهم نجوا من الكوليرا والرمد الحبيبي ،
وقد يجوز الشك في أصابتهم بالقرمزية والتهاب
الكفية والجدري والحصبة والدفتريا . وهم
لم يصابوا بالطاعون إلا في القرن التاسع عشر .

ومن الأمراض التي تفتشت بينهم :
التيفوس ، وقد أكد فرنسيسكو برافو
Francisco Bravo أنه مرض قديم
وسماه المرض الوحشي (٢١) . وبنظر أكرنكخت
Ackerknecht أن بعض الأوبئة السابقة
لفتح كولمبس ، والتي نسبها المؤرخون إلى
الحمى الصفراء ، كانت في الحقيقة مرض
التيفوس (٢٢) . وقد أخذ التيفوس صورة
فناكة في سنة ١٥١٩ ، إذ أودى بحياة حوالي
٢٠٠.٠٠٠ شخص في بيرو ، وذكر توكوماذا
٨٠٠.٠٠٠ ضحية في سنة ١٥٤٥ ، ولكن
أشد مظاهره تجلت في الثلث الأول من القرن
التاسع عشر .

ومن الأمراض التي خصت أمريكا الجنوبية
مرض (**الفيروجا** Verruga التؤلؤل ، والشمانيا
الجلدية) . والفيروجا مرض ينتج عن عدوى
بنوع من الريبكتسيا يسمى **بورتونسل**
Bartonella Bacilliformis ، ويسمى

Bravo, F., 1570, Opera medicinalia, Pedro Ocharie, Mexico.

(٢١)

Ackerknecht, E.H., History and Geography of the most important diseases, Hafner & Cy., New York, 1965.

(٢٢)

Williams, H.U., 1932, The origin and antiquity of syphilis: the evidence from diseased bones, Arch. of Pathol., 13, 779-814 & 931-983.

(٢٣)

(هنتسنسون) ، ثم بقايا من العظام تؤكد الإصابة به (وليامز) ، وقد بلغ اتهام هنود أمريكا بأبواء هذا المرض حد التأكيد بأنهم اخذوه عن الالاما وهو حيوان الحمل والنقل الذى استخدموه . ومن جهة أخرى ، يمكن الشك في كل هذه التأكيدات في ضوء العلم الحديث ، من حيث أن أغلب الإصابات التي وصفت قد تنتج عن أمراض مستوطنة أخرى كالفرامبيزيا *Frambæsia* (المصع) ، وعلى كل حال فانه يجوز القول بأن هذا المرض ، ان كان قد وجد في أمريكا من قبل ، فهو عندئذ كان خفيف السطو ولم يحدث إصابات احتشائية خطيرة ، كمتعدد الشرايين أو الشلل العام .

أما سبب رد هذا المرض الى عدوى من أمريكا فهو اتفاق تاريخي بين الفتح الإسباني وبين أول ظهوره سافراً في أوروبا ، وكان هذا على وجه التحديد في برشلونة بإسبانيا . فقد أكد المؤرخون أن أول من أصيب به بحمارة كولومبس في جزيرة هايتى ، وقد واهم هذا التاريخ فغشى ذلك المرض على شكل عتيف قاس في مدن أوروبا جمعاء . ومنذ ذلك الحين بدأ جدال بين فئة العلماء الذين نسبوا أصل المرض الى الأمريديين ، وبصورة خاصة الى الأمريديتات ، وبين الآخرين . وما يزال الجدال متشعباً حتى يومنا هذا بكل حماسة التعصب الوطني ، فنسبته كل دولة الى الآخرين . وبما أن هذا المرض ظهر ، أول مرة ، في إسبانيا ، ثم نقله الى نابولي بإيطاليا جنود من الإسبان رحلوا اليها لحماية الملك فردناند الثاني ضد الفرنسيين - وأن الجنود الفرنسيين أصيبوا بالعدوى ونقلوها الى فرنسا . فقد سماه الإيطاليون والإسبان بالمرض الفرنسي وسماه الفرنسيون بمرض نابولي ، ووضع المسرب نهاية للجدل وسموه بالمرض الأفرنجي .

أما في أوروبا فقد وجد مولر - كريستيانسن Moellen - Christiansen هدداً قليلاً من بقايا العظام التي تشير الى الإصابة بالزهري من

المحلية بالجدام دون برهان قاطع يؤكد صحة هذه الترجمة . وقد ورد نص في مؤلفات ساهاجون (١) يصف بعض عوارض الجدام كتآكل الجفون ، إلا أن هذا النص - وكذلك شكل بعض تماثيل الخزف - أقرب الى مرض « أوتا » منها الى الجدام . وتعتقد أغلبية اختصاصيي الأوبئة أن الجدام ورد الى هذه القارة من أوروبا عند الفتح .

ب - الجدري : ومن المتفق عليه أن أول وباء جدري في أمريكا هو الذى حدث في شبه جزيرة يوكاتان في سنتي ١٥١٥ و ١٥١٦ ، أى بعد وصول الإسبان بأربع سنوات ، ثم انه تفشى في الجزائر الأمريكية من ١٥١٧ الى ١٥٢٠ ، وعاد وأصاب مدينة مكسيكو في سنة ١٥٢٠ . ويبدو أن العدوى كان سببها عبد أفريقياً متقوفاً أحضره معه الإسباني نرنايز . غير أن مارتنز دوران (١٠) وصف أخيراً قطعة من الخزف وجددها في جواتيمالا ، تمثل وجهاً بشرياً مقطعاً بالعمال ، أبدى برايه : أن المرض كان مستوطناً قبل وصول الإسبان .

ولقد قال المؤرخون أن هذا المرض كان أقوى حليف للإسبان في فتحهم ، بسبب سرعة انتشاره وارتفاع نسبة الوفيات التي سببها والتي بلغت من ٥٠ ٪ الى ٩٠ ٪ من السكان الأصائل (١) هذا بينما لم تثرى على ١٠ ٪ - ٤٠ ٪ عند الإسبان . ولم يصل المرض الى أمريكا الشمالية الا في سنة ١٦٣٣ ، وكان ذلك في مدينة بوستون . وقال بعض المؤرخين أن الفاتحين في أمريكا الشمالية تمعدوا نشر المرض بأدعاء الكرم وتوزيع ثياب من سات منهم بهذا المرض على الهنود الحمر .

ج - الزهري : مما لا شك فيه أن هذا المرض وجد في أمريكا قبل الفتح . وآية ذلك تماثيل من الخزف تمثل مظاهر جلدية وبعض الماهات التي تنتج عن وراثة هذا المرض ، كسقوط قنطرة الأنف ، وشكل اسنان

تبين أخصائيو تاريخ الحشرات أن عدة أنواع من البعوض استوطنت أمريكا قبل سنة ١٤٩٢ ولم يكن بينها نوعاً الأنوفيل الناقل للملاريا ولا الأيدين الناقل للحُمى الصفراء .

ومن المؤكد أن تلك الحمى انتشرت بين أهل كوبا في سنة ١٦٢٠ ، وجزر أنتيل في سنة ١٦٣٥ ، ١٦٣٩ ، ١٦٤٧ ، وبعدها ، وإنها بصفة عامة كان لها تأثير بالغ في حياة نصف القارة الغربية .

أما وجود هذا المرض من قبل فاسم جدير بالتأمل والنقاش وقد أكد جويرا هذا (١٧٤٦) معتمداً على نصوص ما يرجع إلى سنة ١٣٥٠ ، وعلى مخطوطات (مكستك) ، غير أن جل النصوص المرووفة وضعت ، أو ترجعت - كما أسلفنا - بعد الفتح . ولذا فإنا عند الرجوع إليها لا يجوز لنا أن نجزم بصحتها جزم اليقين ، كما أنها بُنيت على تفسير لفظة *Xekik* ومعناها تقريباً الدم ، بالحمى الصفراء ، ومن الواضح أن هذه الترجمة تنقصها الدقة .

ومن جهة أخرى أبدى أوفييدو Oviedo رأياً عجيباً في نشأة هذا المرض ، فقد كتب ، سنة ١٥٣٥ ، أن الحمى الصفراء إنما تنعكس في حيوان الأسبان ولهمم بالذهب (٣٦ ، ٣٧) وهذا ما يشير إلى أن هذا المرض كان جديداً على البلاد . وأيد الكثيرون الرأي القائل بأن هذا المرض ورد من إفريقيا إلى أمريكا مسج العبيد الأفريقيين ، وصرح أكركنخت Ackerknecht أن المرض الذي نشره

قبل القرن الخامس عشر (٣٤) . ويرجع هذا العالم أن المرض وجد بأوروبا كما وجد بأمريكا على شكل خفيف ، ولكنه انتهب منذ عودة الجنود الأسبان ، لتعرض الأوربيين إلى سلالات من جرثومة هذا المرض لم تالفها أنسجتهم ، فظهر على شكله الوبائي الخفيف .

د - الفرامبيزيا : (المصع) وهو مرض شبيه بالزهرى ، سببه جرثومة من فصيلة الموليبات قريبة من تلك التي تسببه ، وقد وجدت له آثار في أمريكا ترجع إلى العهد الحجري الحديث ، وقد خلط الرحالة بينه وبين الزهرى ولم يستطيعوا التمييز بينهما .

هـ - اللاريسا : هناك أوصاف عدة لحميات دورية وقد عراها الأمرنديون إلى الهوام الفاسد ، وكانت تعالج بقشرة خشب الكينا ، ومع ذلك فإن الكثيرين يعتقدون أن مرض اللاريا بدأ ظهوره في إفريقيا حيث القى المختار لبعوضة الأنوفلس الناقلة له ، وأنه ظهر في جزيرة هايتي في سنة ١٥٢٦ . أما تفشيته بشكل فتاك فإنه يرجع بصفة خاصة إلى القرنين التاسع عشر والعشرين .

و - الحمى الصفراء : لقد تجادل المؤرخون في هذا المرض - في صنف ومصبب - مثلما جادلوا في الزهرى ، وإن كانت حججهم أكثر جدية وأقل عاطفية ، وقد تناول الجدل أخيراً النقاش حول أول من كشف من دور بعوضة (آيدس) في نقل المرض ، هل كان بوبرتوي Beuperthuy في فنزويلا أو فنلاي Finlay في كوبا (٣٥) .

(٣٤) Moeller Christensen, V., Les origines de la syphilis et de la lèpre, 1969, Abbottempo, 1, 20-25.

(٣٥) بول غليوني ، جدال حول أسبابية كشف البعوض في نقل الأمراض ، مجلة الجمعية الطبية الكويتية ، ١٩٦٩ ، ص ٤ ، ٨ .

(٣٦) Orviedo, G.F. de, Relacion sumaria de la historia natural de las Indias, 1526.

(٣٧) IBID., Historia general y natural de las Indias..., ed. Real Academia de la Historia, Madrid, 1853.

ومن مظاهر ازدواج النظرة الى الماهات
ان المسنخ Monster كان موضوع ازدراء
المكسيكيين، فقد روي ان امبراطور الاستيكاس
(مكتروما الثاني) فسر ولادة طفل ذي راسين،
قبيل الفتح الاسباني، بأنه ينذر بالسوء .
وكانت الحوامل تحاول درء هذه التشوهات
من اطفالهن بالاختباء في الظلام خلال كموف
القمر او الشمس لتحتوى من تأثير الآله
كسولوتل Xolotl المسنخ . وقد شملت هذه
النظرة التوائم الى حد فرض اعدام أحد
الولدين .

وقد كثرت تصاویر التوائم السياميين أو
ذوي الراسين، ونسبت اليهم رمزية خاصة
بازدواج كل مظاهر الخلق، وهو ازدواج متجسم
في : الشمس والقمر، السماء والأرض،
الليل والنهار، الأرض والماء والبرد والحرارة،
والرجل واليدين . كما ان بعض التوائم مثل
نصف منها انساناً كاملاً ومثل النصف الثاني
هيكلاً، ليرمز الى عودة حلقة الحياة والموت .

وقد وصل العبث بالجسم البشري الى
اختلاق الماهات، وهي عادة لعبت دوراً هاماً
في حياة أغلبية الشعوب الأمريكية الاجتماعية.
وقد درسها ديمبو Dembo دراسة
مستفيضة (٢٨) . ومن المحتمل أن يكون القصد
من بعضها التفرقة بين بعض طبقات الشعب
المنتمية بامتيازات، كالكنة، أو الأعيان، أو
النبل، أما أغلبها فكان الفرض منها الزينة
للامثال الى مثل جمال خاصة .

وكان أهمها تشويه الرأس منذ الطفولة
لاطالته رأسياً وتسطيحه أفقياً . والحقيقة
ان هذا التشويه إنما كان الفرض منه المبالغة
في شكل المايا الطبيعي، أما لتحقيق التشبه
بأله الأذرة، وأما لتسهيل حمل الانتقال المحملة

المرجومون بالحمى الصفراء كان في الحقيقة
ينفوس (٣٢) .

وأخيراً فقد لض أهل البلاد الأصليين هذا
المرض بالمرض « الوطني » فرمهم أن أصابته
الأوربيين أكثر من أصابته إياهم، وهذا رأى
عجيب يصعب فهمه، حيث أن الهنود دفعوا
له ضريبة فاحشة بعد الفتح .

الماهات والتشوهات الخلقية :

قد يتعجب الزائر المتجول في متحف من
متاحف الفن الأمريكي، لعدد التحف التي
تمثل أناساً مصابين بماهات مختلفة، منهم
القرم وإفليه من الكونديولازيا، والاحدأب
سواء أكانت حادة كالتي تنتج من دون
العظام، أم مستديرة كالتي يسببها لين
العظام، والشسفة الأرتية، وصغر الفك
الأسفل، والتواء الرقبة، والقدم الحنفاء،
والهق Albinism . والأعجب من هذا أن
تلك التحف معنونة في دقة ومهارة ومنحوتة
من مواد نفيسة كاليشم Jade الأخضر . ولا
عجب، فإن بعض هذه النقوش رمرت الى
شخصيات مقدسة، فلم ينظر الى هذه
الماهات والتشوهات كآثار الأمراض، بل
على أنها عقاب لخطيئة أو فعل أرواح شريرة
أو تجسد مفاريت، وعلى العكس، ظن أنها
لافتات سماوية تنبئ بمواهب خاصة ويقوى
نفوق الطبيعة، يجدر بالناس احترامها،
وتشير الى اختيار الآلهة لحاملها الكنة أو
الاطباء .

ولذلك فإن التفرقة بين التصورات الرمزية
وبين المسخة الحقيقية أو التشويه الخلقى
بالغة الصعوبة .

الجراحة :

وكانت الجراحة أولى وسائل العلاج التي تحررت من السحر والدين في كل الحضارات، وقد اعتمدت على التجربة لسبب واضح هو أن ممرض صناعة اليد (كما سمي الأفريق والعرب الجراحة) كان يعالج أمراضا أسبابها ظاهرة ، لها خطورة مباشرة ، ولم يسمعه عند تناولها إلا تطبيق ما جربه ووجدته ناجحا ، وذلك لخطورة الانصراف إلى تأملات عقلية محضة أثناء نزيف أو عدوى . غير أن إمكاناتها ظلت محدودة وذلك لقلة الخبرات التشريحية ولبدائية الوسائل الفنية والافتقار إلى طرق كفيلة بإيقاف النزف العميق أو الألم أو العدوى . ولذلك قد اقتصر الجراحون في كل الحضارات البدائية على إجراء العمليات السطحية البسيطة كاستخراج الأجسام الغريبة وعلاج الجروح غير النافذة ، ورد الخلع والكسور ، وفتح التجمعات القيحية البسيطة ، واستئصال الأورام الصغيرة السطحية . وقد دأبت بعض الشعوب جراحة الجمجمة منذ العصر الحجري القديم لممارسة التوبة . كما أجرت عمليات بتر مبسطة وعمليات الختان . وكان أشهر تلك الشعوب الاستيكاس ، والبروفيون قبل الإنكاس .

وشمل علاج الجروح الغليظة بشعر آدمي أو حيواني أو يخيظ نباتي تحمله شوكة من الصبر أو أبرة مصنوعة من عظم سمك مثقوب. وابتكرت طرق طريفة أخرى استخدمت أيضا في الهند الشرقية (مسوشتوتا) وما تزال شائعة بين هنود وادي الأمازون في جبال الأند

وهي وضع نمل كبير الجسم على الجرح يحثه

على الظفر بوساطة رباط مشدود على الجبهة. وقد كتب فلورنوا Flornoy في هذا الصدد : « لقد كان الرأس موضوع اهتمام خاص ، وكانوا يضعون رأس الطفل بين لوحين لينمو نحو السماء ويتخذ شكل الناج المثلث ، وليكون أعلى منه عند سائر الناس ، فقد كان هذا ، في ذهن الهنود ، علامة التحرر ، وكانوا بذلك يتخيلون أنهم يتحكمون في نظام الطبيعة ويفيرونها بإيديهم (٣٩) » . وقد اكتشف في الأرجنتين من جمجمة مركب عليها جهاز مكون من لوحة على الجبهة وأخرى على الرقبة ، مربوطتين برباط يشد تدريجياً ، مركب على رؤوس المولودين الجدد لمدة تتراوح بين أربعة أيام أو خمسة .

ومن الأمثلة الزخرفية الأخرى ، تشويه الأسنان ومن أطرافها على شكل المنشار ، وترصيع سطوحها بالذهب أو بالحجارة كالغريز أو الصدف (٤٠) ، ولقب فم الأذن لتتركب أقراط ثقيلة لا تليث أن توسع وتطيل الأذن الخارجية ، أو ثقب الأنف أو اللسان للغرض نفسه ، أو ثقب الشفة السفلى ووضع زينة فيها لتدل على بلوغ سن المراهقة. وكانت رؤوس تماثيل المايا تحمل أنوفاً اصطناعية تحاكي متقار الكويتزال Quetzal وهو الطير المقدس .

إلا أن أقرب تشويه عدوه إشارة إلى سمو المسرلة هو الحوّل ، وقد ذكر دلا لاندو Diego de Ianda أن الأمهات كن يحذبن الحوّل بتعليق كرة من الصمغ مربوطة بشعر الأطفال قبال أعينهم (٤١) .

★★★

- (٣٩) Flornoy, R., L'aventure Inca, Dumont, Paris, 1955...
 (٤٠) Fasticht, S., 1968, Las mutilaciones dentarias precortesanas en Teotihuacan y su relacion con otras culturas, Gaceta Medica de Mexico, 98, no 3, p. 351.
 (٤١) Landa, Diego de, Relacion de las cosas de Yucatan, 1566, ed. Pedro Robredo Mexico, 1938.

نهمه على القبض على شفتي الجرح بفتكه ،
وعندئذ يتر رأسه وترك فكه وهما ماسكتان
شفتي الجرح * . وكانت الأجسام الغريبة
تستخرج بملقط من البرونز .

أما الجروح فكانت تفصل بالماء أو البول أو
بمصاصات نباتية تفسخ بالفم أو بوساطة
مضخات يدوية . ومن أنواع العلاج الموضعية :
المواد الدهنية وعسل النحل وخلصات نباتية
مخلوطة بالشمع أو بصغار البيض ، وكانت
التقيحات المغلفة فتفتح بالمضغ ، أو تمتص
بالفم ، أو يوضع عليها التبغ وادهنة مختلفة .
وكانت جروح الوجه تعالج في عناية خاصة .
قال ساهاجون : « أن جروح الوجه يجب
حياتها بشعر من الرأس ، ثم وضع عسل
مخلوط بالخل على الغرز وعلى الجرح ، أما إذا
لم ينتج العلاج وسقط جزء من لحم الوجه ،
فعلى الجراح أن يكسبه برقعة تحاكى شكله » .

وكانت الحروق تترك على علاجها بعد
تغطيتها بمرهم مكون من العسل وصغار البيض
وعصارات نباتات معينة .

أما الطلع فكان علاجه التثبيت والتدليك
الخفيف والأدهنة المسكنة . **أما الكسور** فكانت
ترد بالشد وبالتحركات البدوية وبتبخ من
النماع واليساف الإندرا ophedra ، ثم
بتثبيت العضو المصاب بوساطة أربطة سمكة
مشربة بصمغ سريع التحفيف ، أو بوساطة
جبان من الخشب أو من ورق اللدة المشيع
بدهان لاصق . ويجوز الشك في نجاح علاج
وصفه ساهاجون للحالات التي لا يتم فيها
الشفاء ، ومغادها ترقيع العظم بوضع قطعة
من الخشب الصمغى في تجويف النخاع .

ونجد البتر مصوراً تصويراً واقعياً على
كثير من أواني الخزف التيردوس فيها رسم الغرز

على التجددة أو على ما بقى من العضو ، ونجد
بعض هؤلاء المبتورين مزدوين بعضاً أو بأطراف
صناعية عثر على طائفة منها في المقابر . وقد
وجدت أيضاً في أثناء من الفخار أصابع مبتورة
وسكين من الزجاج البركاني استخدم لبترها ،
ولا شك في أن هذه الأصابع كان لها في أمريكا
— كما في حضارات قديمة أخرى — معنى سحري
بالغ الأهمية . وكان البتر معان كثيرة : فإن أقدام
الأسرى كانت تبتر لمنهم من الهروب ، وكان
بتر الأصابع طقساً من طقوس الموتى عند هندو
الأوروچواي (الشاروا) وفي كندا وكاليفورنيا .

وكانت **التربنة** بلا شك أغرب العمليات
الجراحية ، وتلك عملية أجراها إنسان ما قبل
التاريخ في كل أنحاء العالم : فرنسا ، إسبانيا ،
إيطاليا ، النمسا ، أسكندنافيا ، جزر بولينزيا ،
سببيريا ، أفريقيا الشمالية ، بلاد ما بين
النهرين ، ومصر ، ومن المعروف الآن أن هذه
العمليات شملت أمراًين مختلفين كل الاختلاف .
فإن بعضها كان يجري بعد الوفاة لاستخراج
قطعة من العظم تستعمل على شكل تيمية أو
طلمس . وفي هذه الحال يبدو الجرح متساوياً
مستديراً ، وخالياً من أية علامات الشفاء .
وكان البعض الآخر يجري على الأحياء ، وذلك
ما يتبين من وجود تفاعلات حيوية على شفة
الجرح ، وقد شاعت تلك الجراحة ، بصفة
خاصة ، في بيرو قبل حضارة الإنكاس برمن
طويل ، أي في العهد المسمى عهد الكهوف .
وقد وجد عدد كبير من تلك الجمجمة مجمعة في
مقبرة في شبه جزيرة باراكاس ، دون الوصول
إلى أي تفسير لهذا التجميع .

على أننا إذا تأملنا في الحالات التي أجريت
لها التربنة وجدنا أن أقدمها كان يرجع إلى
اعتبارات سحرية ، أي السماح للروح الدخيلة
بالخروج ، ثم تحولت فيما بعد إلى عملية
يقصد منها إما استئصال شظايا العظم

أو التخلص من الصفاريت ، أو تقديم الدم قريباً ، وكانت تجري في مواسم يعينها التقويم ، وكان الدم أما يمتص بوساطة قرعة مفرغة توضع بين الجرح والنفس ، وأما يجتلب بالحجارات أو يدهك الجلد بالفلفل الأحمر .

أما الفتى فكان يُربط ولا نجري له جراحة . وكانت الجروح التي يسببها عض الثعابين تستقى ، وكان السحرة يمدون شق البطن واستخراج الثعابين والصفادع وأشياء أخرى منفردة من تجويفه .

الصحة العامة :

والى جانب البدائية في الطب وفي العلوم المتصلة به ، ومن الطرائق الغريبة العلاجية غير المنطقية التي استخدمها الأمرينديون ، وجد الأوربيون ما أثار دهشتهم وأصعابهم في مدن المكسيك وفي تخطيطها ، ولا سيما إذا أخذ في الاعتبار تركيز السكان المحفوظ فيها ، فقد روى أن عدد سكان كل من (شسان) و (كوزكو) يبيرو بلغ ١٠٠.٠٠٠ ، وأن كلا من (شيشن إترا) و (تيكال) و (كوبان) كانت تأوى ٢٠٠.٠٠٠ نسمة ، وهو عدد يفوق عدد سكان باريس في ذلك الوقت . وقدر مكان (نوتشتلان) بتسعين ألفاً وقيل خمسمائة ألف ، وقد كتب عنها فاتحها كورتس : « أن الشوارع الرئيسية واسعة ومستقيمة ، نصفها أرض ونصفها الثاني حفر في قنوات لزوارق الهند » وكتب (دي لاند) أن الهنود يظنون مدناً منظمة تنظيمًا كاملاً ، نظيفة ، مجردة من الأضباب ، ومزدانة بأشجار جميلة .

وقد إبنى أهل يرو منازل من الحجر ، واستخدموا الاستيكاس (القرميد) ، وأفسح اغنياؤهم باحات ومسط المنازل للتربية والترفيه ، وبنى الملايا منازل من (القصرمل) وزودوها بأسقف منحنية مغطاة بالقش ، وقد اختصت مدينة توفشتلان (مكسيكو حالياً)

المكسورة ، أو علاج أورام المخ أو قتيحات جيوب الأنف الجبهية أو إصابة عظام الجمجمة بالانتهايات التقيحية أو بمرض (الأوتا) .

وكانت وسيلة الترمية في أول عهد الإنسان بها ، المك بالآلة من البرونز ، ثم ابتكرت وسيلة أخرى هي إجراء نقوب متتالية على خط مستدير ، ثم يرفع الدائرة عند انضمام حواف الثقوب . وقد صوّت بعض الآثار الفنية هذه العملية ، ونجح جراح معاصر من يرو اسمه (جرانا) في إجرائها بالآلات ذاتها التي استعملها أجداده . ونفصل هذه العملية فيما يلي :

حلاقة الرأس قبل العملية يومين ، وضع أوراق الكوكا المدهوكة لتحقيق تخدير موضعي ، التخدير بالخمير ، ربط الرأس على مستوى الجبهة برباط من صوف اللاما ، شق الجلد بمضغ من الذهب أو الفضة أو النحاس على شكل مرسة مقلوقة ، وخز طبقة عظم الجمجمة الخارجية بمثقاب من البرونز أو الزجاج البركاني الأسود ، ثم اختراق طبقة العظم الداخلية بعناية فائقة لتجنب اختراق الجيوب الوريدية أو جرح الأم الجافة ، والتضميد بالمقامش المشبع بملاح الزئبق أو بسلفات النحاس . وكانت الفتحة تسد أحياناً بدائرة من المعدن ، وقد حازت هذه العملية نجاحاً يشي الإعجاب فلقد وجدت آثار تدل على شفاء الجرح في ٦٢٪ من الحالات . ولكن مما لا شك فيه أن النزف والمعدوى كانا يسببان وفيات كثيرة .

والغثتان : ما يزال إجراءه مشكوكاً فيه وإن بدت بعض التماثل مختنة ، أما مدلول هذه العملية فانه كان إما زخرفياً لتحسين شكل الإنسان أو كان إشارة الى تقديم دم يقيس الى الآلهة .

ومن الإجراءات العلاجية الأخرى الشبيهة بالجراحة ، لنذكر **النصد والشق** بالمضغ أو بتصويب الأسهم ، **والحجارات** ، وقد كانت لها معان سحرية أو دينية ، منها التشفع للآلهة ،

وشرب الماء البارد ، كمادة الساونا Sauna
الفينلاندية .

وقد عنوا عناية خاصة بالرياضة البدنية
لاعداد نساء من الشباب لائقه بالأعمال الشاقة
وبالمشاركة في الحروب .

**ولقد فطن الهنود - منذ أول تاريخهم الى
الثروة النباتية من العقاقير الموجودة في
بلادهم ، (٤٦) ولأنواع النباتات التي تؤثر
تأثيرات عنيفة على الجهاز العصبي . ومن تلك
النباتات الكوكا التي يستخرج منها اليوم
شبه القلوي الكوكايين والتي كان البيروفيون
يمضغون اليافها بشيء من الجير أو الرماد ،
لتزيل التسب وتنبه اعصابهم وعضلاتهم ، وقد
استعملها الكهنة للاستعانة بها على استحداث
النشوة الدينية التي اصف بها عباداتهم ،
غير ان السلطات ادركت مضار الادمان على
استخدام هذا النبات ، فوضعت حراماً على
المزارع وحددت لكل عامل ورقة واحدة يوميا .**

اما في المكسيك فقد شاع استعمال التبغ ،
وكان المخدر المفضل هو (البيبول) وهو نوع
من الصبر له - بالإضافة الى خواص الكوكا -
خاصة احداث الهلوسة والتخيلات الوهمية .
وقد شاع استعماله لدى الكهنة والسحرة ،
الذين استعمالوا كذلك أنواعاً من الفطريات
ذوات خواص مماثلة . وقد أدت اعادة
تفحص هذه النباتات أخيراً الى معرفة خواص
هذه الفطريات واستعمالها طبيياً وإلى نوع
جديد من الادمان .

ومن النباتات الأخرى المفيدة التي استعمالوها
الى جانب خزيملات كثيرة ، طائفة كبيرة
ورثناها عنهم وما تزال تستعملها الى اليوم :
منها بلسم بيرو ، وبلسم طولو ، والكاكاو ،

بمراحض عامة ، حيث كانت تجمع الفضلات
لتستخدم في الزراعة . واعتنت السلطات
عناية خاصة بالمياه النقية . وكانت تلك المياه
تجلب الى مدينة (كوزكو) بيرو من عيون في
الجبال المجاورة ، من طريق وصلات جوفية
حفرت بأمر من (باشاكوتك المصلح ، ١٤٣٨ -
١٤٧١) ، وفي الوقت نفسه أمر (مكتزوما
الأول - ١٤٤٠ - ١٤٦٩) بتشيد قنوات معلقة
aqueducts لتوصيل المياه النقية من غابات
(شابلتيك) الى (نوشنتلان) ، وبنها من
طريقتين تستعملان على التتابع لتتمكن من
التنظيف ، ومصب تلك القنوات في خزان في
وسط المدينة ينفذ شبكة من الوصلات
الثانوية ، وقال (برنال دياز دل كاستلو)
متدماً شاهد هذه العجايب : « ان ما يدور
الى التأمل والتفحص يفوق قدرتي ، فاني
رايت انجازات لم يسمع بمثلها قط ، ولم ثر
البتة من قبل ، ولا سبيل لتخليها » (٤٧) .

لم تختلف العناية بنظافة الفرد منها بالنظافة
العامة ، فقد كان (مكتزوما) يغتسل مرتين
يومياً ، وبصورة خاصة كان يواظب على
غسيل يديه قبل الأكل وبعده ، وبلغ الأمر
بالاستيكاكس ان عدوا عدم الاغتسال ذنباً
وقشفاً ، واستعملوا - بدلاً من الصابون
الذي لم يعرفوا صنعه - نوعاً من الثمار ،
وجلدور (السايوناريا أمريكانا) . وكشف
الباحثون من حمامات فردية من الحجر في
قصور (كوزكو) ومنازل أمياتها . وكان يحكم
على أهل بيرو - اذا ادينوا بالقدارة - بالضرب
بالعصى ويشرب ماء حماماتهم ، ثم ان الاستحمام
في الجداول والعيون الساخنة كان شائعاً
بينهم . ومن عاداتهم الصحية التردد على
حمامات البخار أو الهواء الساخن بصفة
النظافة أو الشفاء من بعض الأمراض . وعلى
حمام البخار الغوص في النهر ، أو في الثلج ،

مجتمعات ما قبل كولومبس ، ذلك اما لان الساحر كان يهيمن على قبيلته بحكم اتصاله المزعم بالقوى التي يتحكم فيها ، او لان الطبيب كان ينظر اليه على انه عضو مفيد في المجتمع يمتاز بالعلم واللباقة والحنس النفساني .

اما التعليم الطبي ، بمعناه الحديث ، فلم يكن معروفاً ، وقد روت اساطيرهم أن طب الـ (تولتك) نظمه مجمع من الحكماء الأريسة الذين انشأوا التقويم التكنهي وهم اكوموكو Oxomoco ، وسيكتونال Cipactonal ، وتلاتيتيكم Tlatithecum وخوشيكواكا Xochicaunca .

ولا ندرى هل كانت مزاوله الطب في بيرو مقصورة على فئة من الناس . هذا وان كان (روكا) - سادس ملوك الاينكاس - سجل امره بتعليم العلوم للنبله فقط لئلا يتكاثر اهل الشعب .

اما في بلاد (المايا) فان الطبيب كان عضو فئة الكهنة . وكانت الراسيم بالتصريح بمزاوله المهنة تقام في حفل ديني سمي (بوكام) ، ويهذى في خلاله صندوق يحوى عقاقير وحجارة وممايل صغيرة للألوه واشياء اخرى ذوات طابع سحري .

وعند الاينكاس انتمى ممثلو اولى فئة من فئات الأطباء الى الطبقة الحاكمة وتخرجوا في مركز علمي في مدينة كوزكو Cuzco ، حيث كان يدرس ايضاً فن ربط العقد على الحبال ، وهو فن حل عندهم محل الكتابة عندنا . .

وقد وضعت لممارسة المهنة قواعد وقوانين لا سيما في بيرو التي امتازت بنظام اداري محكم . وكانت احكام صارمة توفع على الأطباء الجبلة او على مزاولي السحر (الاسود) :

والقرفة ، والخورنجان ، والكسوبال ، والكورار ، وطائفة من فصيله الفريون ، والفويقم Quinac الذي عدوه نباتاً مقدساً يعالج به الزمهرى ، وعرق الذهب الذي استخرجت منه مادة الامتين . والطبية ، والمشبية ، والتبغ ، ورعى الحمام ، والمطاط الذي استخدموه في صناعة اللصق ، ونبات اسمه كارباتروش له مزايا زيت الشولوجرا Chaulmoogra نفسها في علاج الجذام ، والكينا .

وللكينا تاريخ اشبه بالقصة البوليسية . روي ان بعض هنود بيرو لاحظوا ان ماء بعض المستنقعات اكتسب ، بعد زلزال هز ارضهم ، مرارة جديدة خاصة تشفى الحميات ، وادركوا ان هذا الماء انما اكتسب هذه الفائدة من خشب شجر سقط فيه بعد الزلزال ، واحتفظوا قروناً بهذا السر ، حتى سنة ١٦٣٠ ، اي ١٠٠ سنة بعد حدوث الفتح ، وحدث ان اصيب محافظ منطقة لوكسا الاسباني ، واسمه دون خوان لوبز دى كانيزارس ، بحمى راجمة ، فشفاه احد الوطنيين بهذا الدواء ، رداً لجميل كان يدين له به . ثم اصيبت في سنة ١٦٣٩ كورتس (دى سنشون) - قرينة نائب ملك بيرو - بحمى شفيت منها بفضل هذا العقار ، ووفاه الله في طريق عودتها الى اسبانيا ، الا انها ، قبيل مغادرتها بيرو ، اهدت مقداراً من القشرة المجيبة الى اليسوعيين الذين اسرموا قائلوا الامر الى رؤسائهم بروما ، فبادرت جمعية اليسوعيين بتوزيع الدواء الجديد في اوروبا وربحت من احتكار هذه التجارة أموالاً طائلة ، واطلق على الدواء (كنكيكا) وهي لفظة منحدره من اسم كورتس (دى سنشون) .

المهنة الطبية :

بلغ الأطباء والتطبيبون منزلة رفيعة في

من القلب ، غشيم ، يقتل بمقافيره ، ويزيد من شدة المرض ، ويضطر بحياة غيره ، ويدعى العفة والرشد ، ويلقى التعاويد ، ويقرا الحظ ، ويخدع السيدات ويشعوذهن .

ولا ندرى هل انشا الأمرنديون هيئة أطباء من بين موظفى الدولة . ولكن ذلك محتمل .
فقد عين ملوك (ميشواكان) هيئة منهم لملاجم الشخصى ، كان يتحتم على أحدهم اصطحابه في العالم الآخر بعد وفاته (آه !!) والى ذلك فان الجيوش كانت تصحبها فئة من الأطباء لا تقل تنظيمياً وأفعالية عن الفئات الماثلة في أوروبا .

وكان الجرحى ينقلون من ميادين القتال في وسط المعركة ، وذلك لفرضين : محاولة استعادة العناصر المحاربة ، وحرمان العدو من اقتناء أسرى تقدم قرابين للآلهة لاسترضائها ، وقد شهد دياز دل كستيلو بأنه لم يرَ ميتاً واحداً في خلال معركة شاهدها (٢٤) وكذلك روى موتولينا Motolina ان الجراحين كانوا يضمّدون الجرحى وسط القتال (٤٢) .

ومن فئات الأطباء التي ذكرتها النصوص :
الطبيب العام ، الكاهن الساحر ، الطبيب العلماني ، الطبيب المتنقل ، طبيب البلاط والنبلاء ، وطالب الطب .

ومن المختصين : الباطني ، والجراح ، والمجبر والفاصد أو الزرين ، وطبيب العيون ، وطبيب الأسنان وطبيب الإذنان .

ومن مساعدي الطبيب : المولدة ، والعشّاب ، والبيطار .

ومن الصعب ادراك تخصص كل فئة ، هل

كانت وجوههم تبيح بمسحوق الأذرة أو برماذ شعر ضحايا أعمالهم ، أما الذين يقدمون السم فكانوا يقتلون ضرباً أو يرحمون مع أولادهم ، أو يخلّون بينهم وبين الحيوانات المفترسة أو الثعابين في كهف من كهوف مدينة كوكزو .

وكان الأطباء في المكسيك يُجبرون على التقدم لامتحانات قبيل منحهم الترخيص بمزاولة مهنتهم وقد سمح للسيدات بمزاولة المهنة في غير أوقات حضنهم ، وربما وجدنا في نلخيص ساهاجون (١) للفضائل التي يجب على الطبيب ان يردان بها وصفاً لما عدوه الطبيب المثالي قال : « يجب على الطبيب ان يكون نموذجياً ، كالنثارة أو المرأة اللامعة ، عالماً مقتنياً للكتب ، محافظاً على التقاليد ، مدركاً لمسئوليته ، وجديراً بالقيادة . ان العالم هو المرشد . واستاذ العلم الصحيح جدير بالثقة ، معتمد ، يرشد الى الصواب ، يعيد النظام المفقود ، خير بعالم الموتى ، وقور ، بعيد من أى متاب ، متفهم ، مطمئن ، باحث للسكنية ، مستجيب الى ما يطلب اليه ، معيد للأمل ، ومشارك في علمه . اما عالم السوء فهو طبيب محدود الأفق ، مكابر ، يدعى الحكمة ويبغى الثقة وهو ساحر مشعوذ ، خداع ، لص عام ، هادم ، ضار ، ومرشد الى الخطأ ، يقتل الناس وينسدهم . ان الطبيب (تسيتل) يشفى الناس ويعيد اليهم الصحة ، له دراية بالتشخيص وخبرة في خواص الأعشاب والحجارة والأشجار والحدود ، وهو معتدل في سلوكه ويشفى عن طريق رد العظام وتركيب الجبائر ، ولين الأعماء ، وأعطاء الفتيات ، والفصد ، وخياطة الجروح ، وشق الفتحات . اما الطبيب الرديء فانه كذاب ، جِرْفِيٌّ مجرد

(٢٢) Motolina, Fray T., *Memoriales; Historia de los Indios de la Nueva España*, 1596 ed. México, 1903.

الأسرى وأحرقوهم أحياء قرباناً لآلهتهم ، تصفوا عن السكر ، واحتسوا الخمر والمهلوسات في نشواتهم الدينية ، أشادوا بمثل عليا يقتدى بها الأطباء ، وسلخوا الفتيات حية واتخذ سادو ديانتهم جلودها ثياباً ، أدانو القنطرة ، وآكلوا اللحوم البشرية في طقوسهم الفائرة ، وضعوا تقاويم دقيقة وامتنازوا في الحساب الفلكي ، ولم يفتنوا إلى فوائد المجلة في النقل ، ابتنوا مدناً حازت مراقبها إعجاب أوروبا ، وجعلوا الحرث وأجدبوا حقولهم بزراعتهم البدائية .

وقد احتار الفاتحون الآريون أزاء هذه التناقضات ، واستنكروا الذبايح البشرية والتشمل الديني والهولسة التعبدية والواط والشلود الجنسي والعلاقات الجنسية بين الأقارب ، إلى حد الشك في بشرية هذه الشعوب . لأنهم لم يحاولوا تفهم أسسها العقيدية ، أو تصور الصورة الخفية التي برزت فيها هذه العادات الغريبة طليهم ، أو خوض الأعماق النفسية التي أزهدت في تربتها ، أو بحث المفاهيم الاجتماعية والأوضاع التي قامت عليها .

وقد حاولوا استبدال مثلهم الأوروبية بأكمل القديمة ولم يتجسروا تماماً في هذا الاستبدال ، وتركوا فراغاً روحانياً لم يستطيعوا ملأه ، وهذا الفراغ ما يزال يعاني منه سكان هذه البلاد . وقد بلغ الأمر بأحد الكتاب المتعازين الذين عرضوا لهذه المسائل أن ألف كتاباً أسماه (ذهن الإنسان قبل كولومبس The Pre-Columbian mind (٤٤) حاول فيه تفسير هذه الظواهر تفسيراً علمياً ،

كانت تلك التسميات مجرد وصف ورد على قلم الكاتب ، أو كانت تشير إلى تخصص دقيق .

وبعد ، فلقد حاولنا في هذا المقال القضاء نظرة على طب ، استقل في تطوره من طب العالم القديم ، وإن كنا شاعرين بمجزنا عن إيفائه حقه ، غير أننا نعد أنفسنا ناجحين إن كنا دلفنا بعض قرائنا إلى التأمل في تأثير حضارة شعب على طبيه ووسائل علاجه ، ذلك أنه تدر لكل شعب ما يليق به من الطب ، وما هو جدير به ، كما أن لكل شعب آلهة اختارها لنفسه لتجسيم مثله فيها .

نشا طب الأمريديين في جو من السحر والتدين ، وأسمت ديانتهم بقسوة نادرة المثل . وإذا كان الجانب التجريبي منه قد تعرض على مر القرون وأثار إعجاب الفاتحين الأوروبيين ، وعرفنا بمقاير فعالة ، ما تزال ندين له بها ، فإن الجانب الآخر ظل معمولاً به إلى جانبه ، كما نرى اليوم قوافل الجمال إلى جانب الطائرات النفاثة ، والمراكب الشراعية إلى جانب البواخر النووية ، وظل هذا الجانب متجسراً ، بل نقل جمعه إلى قرينه التجريبي ، شأن الاعتبارات الدينية الوائفة التي تدعى احتكار الحقائق الأولية ، والتي يحتمى في ظلها كهنة متعصبون استثمروها لصالحهم .

لقد رجم هنود أمريكا الزائين ، ولكنهم لم يهجموا من الزنا ومن ألوان الانحراف الجنسي من خلال طقوسهم الدينية ، عتوا بالأطفال المرضى عناية فائقة ولكنهم شقوا صدور

السنين ، ام نتيجة لتطور فكري وعقيدى
اختصوا به في الناء هذه الحقبة الطويلة من
تاريخهم ، فانها انما تقوم دليلاً على ظاهرة من
ظواهر ذهن الانسان المحيرة، وهى الانقسام الذى
كثيراً ما نقابله فيه ، كان الدهن مقسم الى
(خانات) تفصل بينها حواجز لا سبيل الى
عبورها .

وذهب الى أن الشراسة غير البشرية في عوائلهم
ترجع الى عدم اعتقادهم في جحيم تطلب فيه
أرواح المخطئين في العالم الآخر .

ومهما يكن من امر هذه الحضارة النسي
لأنستسيفها وإن كانت عندهم طبيعية ومقبولة،
سواء أكانت وليدة تكوين بيولوجى خاص نشأ
في خلال عزلة عن بقية البشر دامت آلافاً من



فِتْجَنْشْتَيْنَ وَفَلْسَفَةُ التَّحْلِيلِ

عزى إسلام

نتائج على نظرياته وإنكاره ومنهجه التحليلي ،
مثل ظهور فلسفة اللغة العادية ، والفلسفة
التحليلية الملاحية ، وغير ذلك من المدارس
والاتجاهات الفلسفية المعاصرة التي تأثرت
بأفكاراً كبيرة بتحليلات فِتْجَنْشْتَيْنَ المختلفة .
هذا ويمكن تلخيص أهم السمات العامة التي
توضح أهميته في الفكر الفلسفي المعاصر فيما
يلي :

أولاً : أن فلسفته كانت بداية لتحول حاسم
في الفلسفة المعاصرة ، وفي هذا المعنى يقول
شليك (٢) « اتنى مقتنع بأننا نجد أنفسنا الآن

تمهيد

تعتبر فلسفة التحليل Philosophy of Analysis من أكثر الفلسفات تأثيراً في الفكر المعاصر ، كما يعتبر فِتْجَنْشْتَيْنَ أبرز ممثلي هذا الاتجاه الفلسفي ، مما حداً بأحد المعاصرين (١) إلى القول (بأن فِتْجَنْشْتَيْنَ كان واحداً من كبار فلاسفة القرن العشرين) . وذلك راجع أساساً إلى تغييره مفهوم الفلسفة وتصوره لوظيفتها ، فضلاً عن الطريقة الجديدة التي اصطنعها في التفلسف ، وهي تحليل اللغة . كما يرجع كذلك إلى ما تروى من

Pitcher, G : The Philosophy of Wittgenstein, preface, P.v.

(١)

(٢) وهو موريس شليك M. Schlick استلا اللينغوا والفلسفة بجامعة فيينا والتولى عام ١٩٣٦ .

بل تمثلت كذلك فيما ترتب على اصطناع المنهج من تغيير موقفنا من الفلسفة نفسها التي أصبحت عنده « تحليلًا للغة » التي نتكلم بها في الفلسفة ، وبذلك تغير مجال البحث الفلسفي، فانتقل من البحث في الأشياء أو الوجود أو الملة أو الجوهر أو غير ذلك ، إلى مجال العبارات والألفاظ لبيان ما له معنى منها وما لا معنى له (كما في فلسفته الأولى) أو لبيان الصحيح منها والخطأء بناء على اتفاقها أو اختلافها مع قواعد الاستخدام العادية ، كما في فلسفته المتأخرة (٦) .

وهكذا تغير مفهوم الفلسفة عنده فأصبحت منهجاً خالصاً لا مجموعة من الحقائق ، أي أنها أصبحت منهجاً لعلاج الالتباسات التي تنشأ عن سوء فهم منطق اللغة أو عن الاستعمال الخطأء لعباراتها . وبشبه فئجنشتين مهمة الفيلسوف في هذه الحالة بمهمة الطبيب . فكما أن الطبيب يعالج الأمراض بالكشف عن أسبابها ، فكذلك الفيلسوف يتناول المشكلات الفلسفية بالتحليل للكشف عن الأسباب التي تؤدي إليها ، وهي أسباب تتعلق باستخدام اللغة ، وفي هذا الصدد يقول فئجنشتين : « أن طريقة تناول الفيلسوف لمشكلة ما ، تشبه طريقة علاج مرض من الأمراض » (٧) .

ولقد ترتب على ذلك أن تغير موضوع الفلسفة أيضاً ، فأصبح تحليل العبارات التي تقال في الفلسفة ، أي العبارات التي تصاغ فيها مشكلات الفلسفة التقليدية ، وبذلك أصبحت الفلسفة عنده هي « فلسفة للفلسفة »

أمام نقطة تحول حاسم في تاريخ الفلسفة . وقد نبعت البلور الأولى لهذا التحول الجديد أصلاً من المنطق ، وكان لابنتس قد ألح إلى بداية هذا الاتجاه ، ثم فتح كل من رسل وفريجه الطريق إلى ذلك . إلا أن فئجنشتين « برسائله المنطقية الفلسفية عام ١٩٢٠ » كان أول من أوصلنا إلى نقطة التحول الحاسمة (٨) .

والواقع أن التحول الجديد في الفلسفة لا يكاد يتمثل في النتائج الفلسفية التي انتهى إليها فئجنشتين بقدر ما يتمثل في المنهج الذي اتبعه في بعثه الفلسفي . ولم يكن هذا المنهج الجديد إلا منهج التحليل - أي تطيل القوالب اللغوية التي نعبّر بها عن المشكلات الفلسفية ونصوغها فيها - والذي نستطيع بتطبيقه أن نتبين أن أغلب هذه المشكلات ، ليست أصلاً بالمشكلات الحقيقية ، بقدر ما هي مشكلات زائفة ترتبت على سوء فهم منطق اللغة .

وتعود أهمية استخدام منهج التحليل هذا ، إلى الأثر البالغ الذي تركه في منهج فلاسفة التحليل المعاصرين بكل اتجاهاتهم وكذا فلاسفة الوضعية المنطقية . حتى ليكن القول بأن فلسفة التحليل المعاصرة تبدأ فعلاً بفلسفة فئجنشتين ومنهجه التحليلي (٩) .

ثانياً : أن فلسفة فئجنشتين كانت أشبه ما تكون بالثورة على الفلسفة التقليدية (١٠) . والثورة التي أحدثها فئجنشتين في الفلسفة لم تكن مقصورة على اصطناعه منهجاً جديداً ،

(٢) انظر كتابنا « لطيف فئجنشتين » ، صفحة ٣٤٢ .

(٣) Charlesworth, Maxwell : *Philosophy of Linguistic Analysis* P. 103. (٤)

(٥) Chappell, C. (edition) : *The Philosophy of Mind*. P. 103. (٦)

(٧) د. عزمي اسلام : « لطيف فئجنشتين » ، صفحة ٣٤١ .

(٨) Wittgenstein, L. : *Philosophical Investigations*, Part I, sec. 255, P. 91. (٩)

خامساً : ان اغلب افكاره التي ذهب اليها فنجشتين - سواء في فلسفته الاولى او فلسفته المتأخرة - مثل افكاره عن اللزوم المنطقية ، والمنطق ، وعن النظرية التصويرية للغة ، وعن تحقيق القضايا وعن الخلو من المعنى ، وعن نظرية الاستخدام الفعلي للغة فضلاً عن تصوره الجديد لوظيفة الفلسفة ، ولهمة الفيلسوف ، والمنهج الذي يسطعه أثناء اشتغاله بالفلسفة . . كل ذلك كان له تأثير بالغ في كثير ممن عاصره أو جاء بعده من الفلاسفة (١١) .

★★★

حياة الفيلسوف وأهم مؤلفاته :

لدفيج يوهان فنجشتين Ludwig Johann Wittgenstein في الرياضيات والمنطق ، تحليلي النزعة والاتجاه . ولد في ابريل عام ١٨٨٦ ودرس في لينتس Lintz بشمال النمسا ، ثم التحق بالأكاديمية الصناعية العليا في برلين عام ١٩٠٦ لمدة عامين ، انتقل بعدها - عام ١٩٠٨ - الى كلية الهندسة بجامعة مانشستر بانجلترا لدراسة الهندسة والملاحة الجوية ، ومما يروى عنه انه قد صمم محركاً نفاثاً للطائرات في ذلك الوقت . الا ان اهتمامه بالرياضيات التطبيقية بنا يقل ، وسرعان ما اتجه الى الرياضة البحتة، ومنها الى اسس الرياضيات وفلسفتها حتى انه توجه عام ١٩١١ الى ينا Jena في ألمانيا ليناقش افكاره من اسمن

وأصبح بالتالي عمل الفيلسوف هو ان يكون فيلسوفاً للفيلسوف بتحليله لما يقول (٨) .

ثالثاً : ان فنجشتين كان هو الذي وجه أنظار الفلاسفة المعاصرين الى دراسة اللغة ، على الرغم من ان اقامة فلسفة للغة لم تكن هدفاً ولا جزءاً من هذا الهدف . فقد بدأ الفلاسفة المعاصرون في السنوات الأخيرة يهتمون - بفضل تحليلاته - بالبحث في طبيعة العبارات التي تقولها عن العقل أو عن الأشياء المادية أو عن الخير . . . لا بالبحث في هذه الأشياء نفسها (٩) .

رابعاً : ان فنجشتين كان اول من تكلم في المنطق المعاصر بوصفه مجرد علامات اتفاقية لا تكشف عن طبيعة الأشياء . فالمنطق عنده لم يكن الا مجرد استخدام متسق لمجموعة من الرموز متفق عليها، وبالتالي فهو لا يكشف عن بناء العالم الخارجي ولا من طبيعته على النحو الذي كان يتصوره العقليون الأفلاطونيون .

كما انه كان اول من ذهب الى ان قواعد المنطق - لو حللتها - لتبين لنا انها هي نفسها قواعد اللغة الصحيحة ذات المعنى . وهو بهذا انما يقيم نوعاً من التوازي بين قواعد المنطق من ناحية ، وقواعد اللغة من ناحية اخرى على اساس ان صورتيهما متشابهتان . ومن ثم فالفكر واللغة عنده شيء واحد . ولقد عبر فنجشتين عن ذلك بقوله (ان الفكر هو القضية ذات المعنى) (١٠) . ولقد كان لهله الفكرة ابعد الاثر بعد ذلك عند رودلف كارناب وخاصة في كتابه « البناء المنطقي للغة » .

Charlesworth, M. : Philosophy and Linguistic Analysis, P. 3.

(٨)

Pole, D. : The Later Philosophy of Wittgenstein, P. 107.

(٩)

(١٠) فنجشتين : « رسالة منطقية فلسفية » - ترجمة عربية بقلم دكتور حمدي اسلام ، عيادة رقم ،

صفحة ٨٢ .

(١١) د . حمدي اسلام : « لعليج فنجشتين » ، صفحة ٣٢٧ .

فلسفة التحليل عند فتنجشتين :

التحليل عند فتنجشتين هو السمة البارزة في فلسفته. وهو يستخدم منهجاً في الفلسفة لا كفاية فلسفية ، بمعنى أنه لا يستهدف التحليل مجرد تقسيم العالم إلى مجموعة من الوقائع ، أو رد اللغة إلى عدة قضايا ، أو رد المعنى إلى طريقة استخدامنا للألفاظ . إنما يستخدم التحليل لكي يوصله إلى غاية أبعد من ذلك ، وهي توضيح المشكلات الفلسفية التي إذا ما وضع معظمها تحت مجهر التحليل ، زال عنها كل غموض واتضح أنها إما مشكلات زائفة أو أنها ليست بمشكلات أصلاً . وهو في هذا الصدد يقول : (أن معظم القضايا والأسئلة التي كتبت من أمور فلسفية ليست كاذبة ، بل هي خالية من المعنى . فلسفنا نستطيع إذن أن نجيب عن أسئلة من هذا القبيل ، وكل ما يسعنا هو أن نقرر عنها أنها خالية من المعنى . فمعظم الأسئلة والقضايا التي يقولها الفلاسفة إنما تنشأ عن حقيقة كوننا لا نفهم منطق لغتنا ... وأذن فلا عجب إذا عرفنا أن أعظم المشكلات ليست في حقيقتها مشكلات على الإطلاق) (١٥) .

وهكذا لم تعد الفلسفة عند فتنجشتين هي إقامة الانساق الميتافيزيقية ، بقدر ما أصبحت كلها تحليلًا ونقدًا للغة .

ولقد ترتب على هذا أن أصبح مفهوم الفلسفة لديه هو أنها مجرد توضيح للأفكار

الرياضية مع فريجه (١٢) الذي نصحه بالعودة إلى اتجاهنا للدراسة أسس الرياضيات مع برتراند رسل (١٣) في كمبرج . ولقد اهتم فتنجشتين أثناء وجوده في كمبرج فيما بين عامي ١٩١١ ، ١٩١٤ بدراسة الرياضيات والفلسفة والمنطق وعلم النفس والجمال ، ثم التحق بجيش النمسا مع بداية الحرب العالمية الأولى ، ووقع أسيراً في يد القوات الإيطالية قرابة ثمانية أشهر (من نوفمبر ١٩١٨ حتى أغسطس ١٩١٩) ثم اشتغل بعد انتهاء الحرب بالتدريس في المدارس الأولية بقرى النمسا رغبة منه في العزلة والهدوء حتى عام ١٩٢٦ حين ترك هذا العمل ، وفرغ في منزلته للدراسة الفلسفية والرياضيات والموسيقى . ثم عاد إلى كمبرج في نهاية عام ١٩٢٨ وحصل على درجة الدكتوراه منها عام ١٩٢٩ ، وكان البحث الذي تقدم به للحصول على هذه الدرجة هو كتابه « رسالة منطقية فلسفية » الذي كان قد طبع ونشر قبل ذلك بحوالي ثماني سنوات . وأصبح عام ١٩٣٠ زميلاً في كلية الفلسفة التي ظل بها حتى عام ١٩٣٦ حين سافر إلى النرويج معتزلاً قرابة العام بدأ فيه تأليف كتابه « إبحاث فلسفية » لكنه عاد إلى كمبرج عام ١٩٣٧ مرة أخرى وخلف جورج مور (١٤) على كرسي الفلسفة حتى عام ١٩٤٨ حين اعتزل بالريف الأيرلندي حتى توفي متأولاً بمرض السرطان عام ١٩٥١ .

(١٢) G. Frage (١٨٤٨ - ١٩٢٥) عالم الرياضيات والمنطق الألماني الذي كان قد نشر حتى ذلك الوقت المؤلفات التالية « تبوين الأفكار » عام ١٨٧٩ ، « أسس علم الحساب » عام ١٨٨٤ ، « المبادئ الأساسية لعلم الحساب » فيما بين عامي ١٨٩٢ و ١٩٠٣ .

(١٣) B. Russell (١٨٧٢ - ١٩٧٠) الفيلسوف الإنجليزي المعاصر الذي كان قد نشر عام ١٩٠٣ كتابه « أصول الرياضيات » وكذا كتابه « المبادئ الرياضية » بالاشتراك مع ألفريد نورث هويتن فيما بين عامي ١٩١٠ و ١٩١٣ .

(١٤) G. E. Moore (١٨٧٣ - ١٩٥٨) الفيلسوف الإنجليزي المعاصر والرائد الأول للاتجاه التحليلي في الفلسفة المعاصرة . أهم مؤلفاته : « مبادئ الأخلاق » ١٩٠٣ ، « بعض المشكلات الأساسية في الفلسفة » ١٩٥٣ .

(١٥) لتفصيل فتنجشتين : « رسالة منطقية فلسفية » - الترجمة العربية ، العبارة رقم ٢٠٠٣ ، صفحة ٨٣ .

لاستخدام اللفظة (١٨) ، وهو بهذا يعتبر أن مهمة الفلسفة مهمة علاجية تهدف إلى علاج المشكلات الفلسفية التي تنشأ عن الخلط واللبلة في أذهاننا الناتجة عن سوء استخدام اللفظة (١٩) .

وكان هذا هو الهدف من التحليل منذ فنجشتين ، وإن كانت طريقته في التحليل - في فلسفته الأولى - تختلف منها في فلسفته المتأخرة . فالتحليل في فلسفته الأولى يمتد على رد ما هو مركب إلى عناصره الأولى أو إلى وحداته البسيطة التي لا تنحل إلى ما هو أبسط . فالعالم عنده ينحل إلى وقائع والوقائع تنحل إلى مسائل أو أشياء . واللفظة تنحل إلى مجموعة من القضايا الأولية أو اللرية والقضية الأولية تنحل إلى أسماء ... وهكذا .

أما التحليل في فلسفته المتأخرة فبذلك اتجهاً آخر ، إذ نجده ينصب على اللفظة لمعرفة الطريقة التي تستخدم بها الألفاظ بالفعل أو على ما يسميه أحياناً باسم الباب اللفظة . وقد مير فنجشتين عن معنى التحليل في هذه الحالة بقوله (ويؤول ذلك اللفظ وسوء الفهم المتعلق باستخدام الألفاظ إذا ما استبدلنا صورة تمثيل بصورة تعبير أخرى ، ونستطيع أن نسمى ذلك بتحليل صورة التعبير) (٢٠) .

والتحليل عند فنجشتين يصلح للتطبيق على كثير من المجالات أهمها عنده ، مجال الواقع الخارجي أو العالم ، ومجال اللفظة ، وكذا مجال الفكر (فلسفياً كان أو علمياً أو رياضياً) . وسنتناول فيما يلي بعض

عن طريق تحليل العبارات التي تصاغ فيها هذه الأفكار ، وهو في هذا الصدد يقول (إن موضوع الفلسفة هو التوضيح المنطقي للأفكار . فالفلسفة ليست نظرية من النظريات ، بل هي فاعلية . ولذا يتكون العمل الفلسفي أساساً من توضيحات . ولا تكون نتيجة فلسفة عدداً من القضايا الفلسفية ، إنما هي توضيح للقضايا . فالفلسفة يجب أن تعمل على توضيح وتحديد الأفكار بكل دقة . وبلا ظلت تلك الأفكار متممة مبهمة ، إذا جاز لنا هذا الوصف) (٢١) .

ومعنى ذلك أن التحليل عنده لا يضيف إلى معرفتنا معرفة جديدة ، ولا تنتج عنه مبادئ جديدة ، بل هو مجرد طريقة توضح ما نقوله ، لكي نتبين - بناء عليها - ما له معنى من كلامنا وما لا معنى له ، وإن نتكلم بالتالي كلاماً له معنى . ولذا فالفلسفة تبين بياناً واضحاً ما يمكن التحدث عنه ، إذ (كل ما يمكن التفكير فيه على الإطلاق ، يمكن الحديث عنه بوضوح ، وكل ما يكمن أن يقال ، يمكن قوله بوضوح) (٢٢) .

والواقع أن هذا كان هو الهدف من التحليل عند فنجشتين سواء في فلسفته الأولى كما هي متمثلة في « الرسالة المنطقية الفلسفية » - وذلك على النحو سالف الذكر - أو في فلسفته المتأخرة كما هي متمثلة في كتاب « الأبحاث الفلسفية » الذي يذهب فيه إلى القول بأن (المشكلات يتم حلها - لا بإعطائهم تفسيراً جديداً - بل بواسطة ترتيب وتنظيم ما نعرفه بالفعل من قبل . فالفلسفة عبارة عن معركة ضد اللبلة التي تحدث في عقولنا

(١٦) المرجع السابق، عبارة رقم ١١٢ - صفحة ٩١.

(١٧) المرجع السابق ، العبارتان رقم ١١٥ ، ١١٦ - صفحة ٩٢ .

(١٨) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, sec. 109, P. 47

(١٩) د . د . زكي اسلام : « لتخليق فنجشتين » ، صفحة ٧٨ .

(٢٠) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, sec., 90, P. 43

يتوقف بناء عليها صدق القضايا أو كذبها ، لأنه (إذا كانت القضية الأولية صادقة ، كانت الواقعة اللربية موجودة . وإذا كانت كاذبة ، لم يكن للواقعة اللربية وجود) (٢١) . ولما كان العالم عنده هو مجموع الوقائع اللربية الموجودة ، كان من الضروري أن يصبح حديث فتجنشتين عن تحليل العالم سابقاً لحديثه عن تحليل اللغة .

والواقع أن معنى العالم عند فتجنشتين يحتاج إلى نوع من التحديد ، فهو أحياناً يدل عنده على العالم الوجود الفعلي . وهذا ما يفهم من بعض عبارات « رسالته » مثل : (العالم حدوده الوقائع ، وإن هذه الوقائع هي جميع ما هنالك منها) ، (٢٢) ومثبل (العالم هو مجموع الوقائع اللربية الموجودة) (٢٣) .

كما أنه قد يدل عنده أحياناً على العالم الممكن لا الفعلي ، وهذا ما يتبدى في بعض عبارات « رسالته » مثل : (الوقائع في المكان المنطقي هي العالم) (٢٤) ، ومثل (أن المنطق يبلأ العالم ، وحدود العالم هي أيضاً حدوده) (٢٥) .

لكن بعض عبارات أخرى من « رسالته » لا توحى بالانحصار على أحد المعنيين السابقين ، بل يجمع بينهما معاً ، مثل قوله « أن جملة الوجود الخارجي هو العالم » (٢٦) ، وقوله « أن الوجود الخارجي هو وجود وعدم وجود الوقائع اللربية » (٢٧) الأمر الذي يلزم عنه أن

هذه الموضوعات كل على حدة ، وإن لم تكن هي عنده منفصلة مستقلة في فلسفته وتحليلاته . فتحليل اللغة مرتبط عنده بتحليل العالم طالما أن القضية الأولية - وهي الوحدة الأخيرة التي ننحل إليها اللغة - تكون رسماً للواقعة اللربية وهي الوحدة الأولية التي ينحل إليها العالم . كما أن تحليل الفكر مرتبط عنده بتحليل اللغة ، طالما أن اللغة هي الصيغة اللفظية أو الجهاز الرمزي الذي نمبر به عن الأفكار والمعاني المختلفة .

أولاً - تحليل العالم

يجعل فتجنشتين من تحليل العالم بداية لفلسفته في « الرسالة المنطقية الفلسفية » مع أن الفرض الأساسي من التحليل عنده هو تحليل اللغة وبيان كيف يكون سوء فهمنا لنطقها هو السبب في ظهور كثير من مشكلات الفلسفة . لكن ليس من الأولى بفتجنشتين أن يبدأ بحثه باللغة وتحليلها بدلاً من البدء بتحليل العالم ؟ أم أن تحليله للعالم كله - طبقاً لمنهج في « الرسالة » يحتاج إلى مقدمة يمهّد بها لتحليل اللغة ؟ من المرجح أن الأمر على ذلك النحو ، إذ أن تحليل اللغة بالطريقة التي ذهب إليها في « رسالته » إنما يعتمد اعتماداً أساسياً على تحليل العالم . فهو يحلل اللغة إلى مجموعة من القضايا الأولية التي يتوقف صدقها أو كذبها على مدى مطابقتها الواقع الخارجي .

والقضية الأولية عند فتجنشتين ليست إلا وصفاً أو رسماً لواقعة من الوقائع ، وعلى ذلك فمن الضروري وجود الوقائع أولاً التي

(٢١) لديج فتجنشتين : « رسالة منطقية فلسفية » - الترجمة العربية ، عبارة رقم ٢٥ - صفحة ١٠٠ .

(٢٢) المرجع السابق ، عبارة رقم ١١١ - صفحة ٦٣ .

(٢٣) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤ - صفحة ٦٧ .

(٢٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ١٣ - صفحة ٦٤ .

(٢٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ١١ - صفحة ١٢٨ .

(٢٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٣ - صفحة ٦٧ .

(٢٧) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦ - صفحة ٦٧ .

منها العالم باسم الوقائع (Tatsachen) Facts « فالعالم هو مجموع الوقائع لا الأشياء » (٢٠)، ومن ثم فالواقعة هي الوحدة الأولى التي ينتهي إليها تحليل العالم عنده . وقتجنشتين متفق في هذا التحليل مع كثير من الفلاسفة المعاصرين مثل برتراند رسل ونيشارلي بيرس (٢١) ، فرسل كان يرى أن العالم لا يتكون من مجموعة من الأشياء بقدر ما يتكون من مجموعة من الوقائع ، وهو في هذا يقول « إن أول ما أريد في تأكيد هو أن العالم الخارجي - أي العالم الذي نرمي إلى معرفته - لا يمكن وصفه وصفاً كاملاً بواسطة مجموعة من الأشياء المفردة ، بل يجب أن ندخل في اعتبارنا أيضاً هذه الأشياء التي اسميها بالوقائع » وهو المعنى نفسه الذي ذهب إليه بيرس في قوله « أن الواقع يتعلق أولاً بالوقائع ولا يتعلق بالأشياء إلا من حيث هي عناصر هذه الوقائع » (٢٢) .

ولقد فقد بعض المعاصرين (٢٣) ذلك التصور الذي يطل به فتجنشتين العالم إلى وقائع على أساس أن ذلك التصور يختلف عن وجهة نظر الإدراك العادي أو المشترك Common sense بالنسبة لبنية العالم . إذ أن نظرة الإدراك العادي في هذا الصدد تتلخص في أن العالم إنما يتكون من جملة الأشياء الموجودة فيه لو استطعنا أن نحصيها . والواقع أن هذا الاختلاف بين معنى العالم عند فتجنشتين ، وبين معناه بالنسبة للعادي أو المشترك

العالم يتكون من وجود وعدم وجود الوقائع اللدنية . أي أنه لا يكون العالم الفعلي فقط ، بل هو كذلك العالم الفعلي والعالم الممكن أيضاً .

إلا أن فتجنشتين لا يوحد توحيداً تاماً بين العالم (Welt) World وبين الوجود الخارجي reality (Wirklichkeit) على النحو سالف الذكر ، إذ هو يفرق بينهما على أساس أن (العالم هو مجموع الوقائع اللدنية) ، أما الوجود الخارجي فيتكون من (وجود وعدم وجود الوقائع اللدنية) ، وبالتالي يصبح العالم هو العالم الفعلي أما الوجود فيصبح هو جملة العالم الفعلي والعالم الممكن معاً .

والواقع أنه ليس هناك تناقض بين المعنيين بل اختلاف في استخدام اللفاظ في أكثر من سياق وهذه إحدى الصعوبات البالغة التي تتبدى في فلسفة فتجنشتين الأولى المتمثلة في « رسالته » الأمر الذي جعل بعض الفالظه ومباراته غامضة مبهمة ، وفتح بالتالي المجال أمام إمكان تفسيرها تفسيرات مختلفة متعددة (٢٤) .

ويبدأ فتجنشتين تحليله للعالم بتعريفه فيقول « أن العالم هو جميع ما هنالك » (٢٥)، بمعنى أن كل ما هو موجود يدخل في تكوينه . وعلى ذلك فالعالم عنده مركب وليس بسيطاً ، وهو في هذا متفق مع ما يلذهب إليه فلاسفة مذهب الكثرة أو التعدد .

ويسمى فتجنشتين تلك الأجزاء التي يتكون

Blanshard, B : Reason and Analysis, P. 197.

(٢٨)

(٢٩) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ١ - صفحة ٦٣ .

(٣٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ١١١ ، صفحة ٦٣ .

(٣١) C. S. Peirce (١٨٣٩ - ١٩١٤) فيلسوف أمريكي ومؤسس الفلسفة البراجماتية المعاصرة ، انظر بحثنا بعنوان « المنطق الصحيح لتشارلز بيرس » بمجلة تراث الإنسانية - القاهرة - مايو ١٩٦٩ .

(٣٢) د . عزمي اسلام : « لتدريج فتجنشتين » ، صفحة ٨٧ .

Stenius, E. : Wittgensteins Tractatus, P. 18.

(٣٣)

وهكذا ينتهى فتجنشتين من تحليل الوقائع الى أبسط أنواعها ، أى الوقائع الدريسة ، وهى تتسم عنده بعدة سمات يمكن تلخيص أهمها فيما يلي :

١ - أن الوقائع الدرية أبسط ما يمكن أن ينحل اليه الوجود الخارجى أو العالم . بمعنى أننا لو استمررنا في تحليل العالم ، لوجدناه مركباً من وقائع مركبة ، وهذه إذا حللناها فقد جدها مكونة من وقائع أفل تركيباً ، حتى ننتهى أخيراً الى وقائع بسيطة لا يمكن أن تنحل الى وقائع أبسط منها هي الوقائع الدرية . فإذا قلت مثلاً « القلم علسى يمين الكتاب » وهو كتاب في المنطق جاء هذا القول معبراً من واقعة مركبة تتكون من وجود القلم على يمين الكتاب ، ومن اتصاف الكتاب في الوقت نفسه بصفة معينة هي أنه كتاب في المنطق . ولذا فهى يمكن أن تتكون من واقعيتين بسيطتين هما : ١ - « القلم على يمين الكتاب » ٢ - و « الكتاب كتاب في المنطق » (٢٧) .

٢ - على الرغم من كون الوقائع الدريسة أبسط وحدات ينتهى اليها تحليل العالم ، إلا أنها في حد ذاتها تتضمن فعلاً أجزاء ، أى أنها مما يقبل التحليل . وليس في هذا تناقض . فالواقعة الدرية بسيطة بوصفها أبسط مستوى من الوقائع يمكن أن ينتهى اليه تحليلنا للعالم ، وهى مركبة بمعنى أنها تتكون من أشياء أو بسائط ، وهو في هذا يقول « أن الواقعة الدرية هي مجموعة موضوعات » (موجودات أو أشياء) (٢٨) .

لكن الأشياء عند فتجنشتين ليس لها وجود

ليس اخلافاً جديراً ، بل أنه يزول إذا ما اعتبرنا أن الأشياء things هي الأساس بالنسبة لتصور كل من وجهتي النظر السى العالم . لأن الوقائع عند فتجنشتين ، ولو أنها هي الوحدات الأولى التى ينتهى اليها تحليلنا للعالم ، إلا أنها في نظره ليست بسيطة - بل مركبة من أشياء - بحيث تعتبر الأشياء عنده هي جوهر العالم (٢٩) .

★ ★ ★

ثانياً : تحليل الوقائع عند فتجنشتين

لا يكاد فتجنشتين يضع تعريفاً محدداً لمعنى الواقعة ، بل أنها عنده مما (لا يمكن تعريفها على وجه الدقة ولكن يمكن شرح ما نعني به بقولنا أن الوقائع هي ما تجعل الفضاءا صادقة أو كاذبة) (٣٠) . وهو يتكلم عن الوقائع من زاويتين : الأولى من حيث البساطة والتركيب ، والثانية من حيث الإيجاب والسلب .

١ - من حيث البساطة والتركيب : الواقعة عند فتجنشتين : أما مركبة تتكون هي نفسها من وقائع أخرى أبسط منها ، أى تحتوى على أجزاء هي نفسها وقائع ، وفتجنشتين لا يعطى الواقعة التى تكون من هذا النوع اسماً خاصاً بها ، بل يكتفى باستخدام كلمة « واقعة » Fact (Tatsache) أو تكون الواقعة بسيطة لا تتكون هي نفسها من وقائع أخرى أبسط منها ، أى لا تحتوى على أجزاء هي نفسها وقائع . ويسمى فتجنشتين الواقعة التى تكون من هذا النوع باسم الواقعة المفردة أو الواقعة الدرية atomic fact (Sachverhalt) (٣١) .

(٢٤) د . حمى اسلام : « للبحر فتجنشتين » ، صفحة ٨٨ .

(٢٥) من مقالة برتراند رسل لرسالة فتجنشتين المنطقية الفلسفية . انظر ترجمتنا العربية صفحة ٣٧ .

(٢٦) انظر في ترجمة هذا الكلام بشيء من التفصيل ، كتابنا « للبحر فتجنشتين » ، صفحة ٩٢ وما بعدها .

(٢٧) الرجوع السابق ، صفحة ١٠١ .

(٢٨) رسالة منطقية فلسفية : عسكرة رقم ١٠١ ، صفحة ٦٣ .

مستقل عن وجود الوقائع التي تدخل في تكوينها إذ (من جوهر الشيء أن يكون مكوناً ممكناً لواقعة ذرية ما) ، وبالتالي فما له وجود هو الوقائع لا الأشياء ، وإن كان وجود الوقائع معتمداً على وجود الأشياء . ولعل هذا ما يفسر قول فتنجشتين بأن « العالم هو مجموع الوقائع لا الأشياء » (٣٧) .

٣ - الواقع الدرية عند فتحناستين مستقل
 منفصل بعضها عن بعض (فمن وجود أو عدم
 وجود واقعة درية مالا نستطيع أن نستدل
 على وجود أو عدم وجود واقعة درية
 اخرى) (١٠) ، فنحن لا نستطيع أن نستدل
 مثلا عن وجود واقعة درية ما ، ولكن « ل
 (القلم ارقق) على وجود الواقعة « ل
 (القلم على يمين الكتاب) أو عدم وجود
 الواقعة « م » (القلم بين الكتاب والمحبرة) ،
 فليست هناك ضرورة منطقية ولا واقعية
 استدلال وجود « ل » أو عدم وجود « م » بناء
 على وجود « م » .

٤ - أنها تتكون من أشياء مرتبطة بعلاقات ، لا من مجرد مجموعة من الأشياء ، وفي هذا الصدد يقول فُتجشتين ان (التركيبة التي قوامها أشياء هي التي تشكل الواقعة الدلرية) ، (ففي الواقعة الدلرية تتشابك الأشياء -أحدا بالآخر كحلقات السلسلة) أو (ترتبط بعضها ببعض على نحو محدد) (٤١) .

٥ - الواقعة المرية عند فتجشتين لها بنية Struktur ولها صورة Form . أما بنيتها فهي (الطريقة التي تشابك بها

(٣٩) الرجوع السابق - عبارة رقم ١١١ - صفحة ٦٣ .

(٤٠) المرجع السابق - عبارة رقم ٦٢، ص ٦٧.

(٤١) المرجع السابق - عبارة رقم ٣١، ٢ - صفحة ٦٧.

(٢) أرجع إلى مزيد من التفصيل في هذه النقطة إلى كتابنا « لاديبور فتحشتين » صفحة ١٠١ .

(٤٣) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٢٠٣ - صفحة ٦٦ .

منفصلان . وهذا يعنى أن القول بعدم وجود ق ٣ يتم صدق قولنا عن العالم ، أى يتم ويكمل صدق قولنا بوجود ق ١ ، ق ٢ .

ثالثاً : تحليل الأشياء

الأشياء بالنسبة لفتجنشتين هى أقصى ما تصل اليه عملية التحليل ، وإن لم تكن هى عنده المكونات المباشرة التى يتكون منها العالم ، بل هى المكونات التى تتكون منها الواقعة ، والوقائع هى التى يتكون منها العالم . والأشياء تتسم عند فتجنشتين بعدة سمات ، أهمها :

١ - أنها المفردات أو البسائط التى لا يمكن أن تحلل الى ما هو أبسط منها ، وهو فى هذا يقول (الشيء بسيط) (٤٥) .

٢ - إنها المكونات الأساسية التى تتكون منها الوقائع الذرية إذ (من جوهر الشيء أن يكون مكوناً ممكناً لواقعة ذرية ما) . فالتشويء لى يكون شيئاً لا بد أن يكون من الممكن دخوله فى واقعة ذرية ما (وكما لا نستطيع تخيل الأشياء المكائنية خارج المكان ولا الأشياء الزمانية خارج الزمان ، فكذلك لا نستطيع أن نتخيل شيئاً ما معزولاً عن إمكان ارتباطه بأشياء أخرى . فإذا استطعت أن تصور شيئاً ما داخلاً فى تكوين واقعة ذرية، فلن أستطيع بعدئذ أن أصوره مستقلاً عن إمكان وجود هذا التكوين) (٤٦) . وكما سعى فتجنشتين من قبل إمكان قيام الواقعة باسم صورة الواقعة، فهو كذلك يسمى إمكان دخول الشيء فى تكوين واقعة باسم صورة الشيء .

٣ - والأشياء عند فتجنشتين ثابتة ،

أى أن الواقعة الموجبة هى الواقعة الذرية المتحققة أو الوجود بالفعل ، أما الواقعة السالبة فهى غير موجودة . وهو فى هذا الصدد يقول أن (وجود الوقائع الذرية أيضاً يسمى بالواقعة الموجبة ، وعدم وجودها يسمى بالواقعة السالبة) (٤٦) .

ولتوضيح ذلك نفترض أن العالم كله يحتوى على ثلاثة بسائط أو أشياء هى أ، ب، ج . نسميها على التوالى : ل ١، م ، ن . فى هذه الحالة يمكننا أن تكون القضايا الذرية التالية :

١ - (ل م) ، بحيث تشير الى الواقعة الذرية المكونة من (ل ، م) ، ولنرمز لها بالرمز ق ١ .

٢ - (م ن) ، بحيث تشير الى الواقعة الذرية المكونة من (م ، ن) ، ولنرمز لها بالرمز ق ٢ .

٣ - (ل ن) ، بحيث تشير الى الواقعة الذرية المكونة من (ل ، ن) ، ولنرمز لها بالرمز ق ٣ .

ولنفرض الآن أن القفشتين الأوليين (ل م) ، (م ن) فقط صادقتان ، أما القضية الأخيرة (ل ن) فهى كاذبة وبالتالي يكون نفيها صحيحاً أى - (ل ن) . فى هذه الحالة سيكون العالم مكوناً من واقعيتين ذريتين فقط هما ق ١ ، ق ٢ بحيث يعبر اتصالهما معاً عن الصدق الموجود فى العالم . لكن فتجنشتين يرى أن وجود الواقعتين الموجبتين ق ١ ، ق ٢ لا يستنفد كل الصدق الموجود فى العالم ، لأنه من الصدق أيضاً القول بأن : - (ل ن) ، أى أن قول بأن ق ٣ غير موجودة . أى أن (ل) ، (ج) لا يرتبطان بعلاقة ما ، بل هما

(٤٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠٦ - صفحة ٦٧.

(٤٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠٢ - صفحة ٦٥ .

(٤٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠١٢١ - صفحة ٦٤.

بصفات معينة وهى على حدة ، بل لا بد من دخولها في تكوين واقعة من الوقائع حتى يمكن الحديث عنها ووصفها بكلاً وكلاً . ولعل هذا يفسر قول فنجشتين في كتابه «المذكرات» (بأننا لا نعرف الأشياء البسيطة معسرة مياشرة) (٥١) .

وأخيراً : تعطيل اللغة

كلّ تعطيل اللغة هو الهدف الأساسي من فلسفة فنجشتين بصفة عامة ، فهو يقول في مقدمة كتابه « الرسالة المنطقية الفلسفية » عن هذا الكتاب « أنه كتاب يعالج مشكلات الفلسفة ، ويوضح - فيها اعتقاد - أن الذي دعا إلى الفأرة هذه المشكلات هو أن منطق لغتنا يساء فهمه . ويمكن أن تلخص معنى الكتاب كله على نحو قريب مما يلي : أن ما يمكن قوله على الإطلاق ، يمكن قوله بوضوح ، وأما ما لا نستطيع أن نتحدث عنه ، فلا بد أن نصمت عنه . وعلى ذلك فالكتاب يستهدف إقامة حد للتفكير ، أو هو على الأصح لا يستهدف إقامة حد للتفكير ، بل للتصريح عن الأفكار ولذا فإن هذا الحد يمكن أن يوضع فقط بالنسبة لغة ، أما ما يكون في الجانب الآخر من هذا الحد ، فسيبعد ببساطة شيئاً لا معنى له » (٥٢) .

أي أن فنجشتين يهدف من وراء تعطيل اللغة إلى معرفة الحدود التي يجب أن تستخدم فيها بطريقة ذات معنى ، وألا كانت لغتنا مجرد لغو لا معنى له . وقد حاول أن يطبق

فالشئ (هو الثابت وهو الوجود) ، أما ما يتغير ويتحول فهو الوقائع .

٤ - وترتب على ذلك أن تكون الأشياء باقية إلى الأبد everlasting خالدة immortal لأنها بسيطة لا تنقسم إلى الأجزاء ، وما ينقسم إلى أجزاء هو ما يمكن فسادة ، أما ما لا ينقسم فهو باق على حاله لايت لا يتغير أو يزول (٤٧) .

٥ - وحيث أن الأشياء ثابتة باقية خالدة بسيطة لا تنقسم ، وبما أنها هسى مكونات الوقائع الدرية ، وبما أن الوقائع الدرية هي مكونات العالم ، فإنه يلزم من ذلك أن تكون الأشياء هي الأساس الأول الذي يقوم عليه العالم ، أو هي كما عبر فنجشتين « تكون جوهر العالم » (٤٨) .

٦ - أن الأشياء عند فنجشتين ، كونها بسيطة غاية البساطة ، فهي لا تتصفص - وحدها - بأية صفة من الصفات التسي يمكن ملاحظتها ، إنما تتصف بهذه الصفة أو تلك أثناء وجودها في واقعة ما ، لأن الصفات المادية (تنشأ أول ما تنشأ نتيجة لتشكيل الأشياء) (٤٩) في الواقعة .

وبما أن إمكان دخول الشئ في واقعة ما ، (لا بد أن يكون كامناً في طبيعة الشئ ذاته) ، فإن معنى ذلك أن اتصاف الشئ بصفة معينة يكون أمراً كامناً في طبيعته. وهذا ما جعل فنجشتين يصرح بأن « الأشياء لا لون لها » (٥٠) ، بمعنى أنها حادية من الصفات وليس بمعنى أنها عديمة اللون فقط ، بحيث لا تتصفص

Pitcher, G. : The Philosophy of Wittgenstein, 123.

(٧)

(٤٨) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٢٠.٢١ - صفحة ٦٥ .

(٤٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠.٢٢ - صفحة ٦٦ .

(٥٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠.٢٣ - صفحة ٦٦ .

Wittgenstein, L. : Notebooks, P. 50.

(٥١)

(٥٢) من مقدمة فنجشتين « الرسالة » - الترجمة العربية صفحة ٥٩ .

ذلك بقوله (هكذا ينشأ بسهولة أهم أنواع الخطب الفكرى الذى تمتلئ به الفلسفة كلها) ، ومن ثم فإننا « لكى نتحاشى هذه الأخطاء : علينا أن نستخدم جهازاً من الرموز يستعدها ، ويكون ذلك بعدم استخدامنا للاملة (أى اللفظ) الواحدة فى رموز مختلفة ، وبعدم استخدامنا للعلامات بطريقة واحدة فى حين انها تكون ذات دلالات مختلفة . ، اعنى أن جهازنا الرمضى الذى يبنى استخدامه ، لا بد له أن يساير قواعد التركيب المنطقى » (٥٥) .

٢ - الخطب بين التصورات الصورية وبين تصوراتنا عن الأعلام ، ذلك الخطب السلبى (كان يملا المنطق القديم كله) (٥٦) والذى طالما أدى الى كثير من المشكلات فى الفلسفة وخاصة الميتافيزيقا . وذلك راجع عنده الى عدم التفرقة أو التمييز بين التصور الصورى (أى التصور الكلى) وبين تصوراتنا عن اسم العلم ، أى بين المعنى الكلى واللفظ الذى نبر به عنه من جهة ، وبين الأسماء التى تشير مباشرة الى أشياء مفردة فى الواقع الخارجى من جهة أخرى ، فنظن أن الاثنين متشابهان فى الدلالة ونصف كلا منهما بما نصف به الآخر ، أو نضع كلا منهما فى نفس السياق الذى نضع فيه الآخر متصورين انه طالما كان أحدهما ذا معنى فى سياق ما ، فسيكون الآخر كذلك معنى إذا وضع فى السياق نفسه أو فى سياق آخر مشابه . فإذا قلت ان محمداً موجود وان علياً موجود ، أقول كذلك ان الانسان موجود ، فأصاف التصور الكلى « انسان » بما وصفت به الأفراد التى تنتمى اليه . ومن ثم يبدأ الفيلسوف البحث عن ذلك الانسان الكلى ، فان لم يجده فى هذا العالم ، بحث عنه فى عالم آخر مثل عالم المثل عند افلاطون .

فتجنشتين ذلك بالنسبة لعبارات اللغة التى تصاغ فيها المشكلات الفلسفية بمادة الميتافيزيقية بخاصة وانتهى الى (ان معظم القضايا والأسئلة التى كتبت عن أمور فلسفية ليست كاذبة ، بل هى خالية من المعنى . فلما نستطيع إذن أن نجيب عن أسئلة من هذا القبيل ، وكل ما يسعنا هو أن نقرر عنها انها خالية من المعنى . فمعظم الأسئلة والقضايا التى يقولها الفلاسفة انما تنشأ عن حقيقة كوننا لا نفهم منطق لثنتا ... والذن فلا عجب اذا عرفنا ان أعمق المشكلات ليست فى حقيقتها مشكلات على الإطلاق) (٥٧) . وهكذا تصبح الفلسفة كلها عنده مجرد نقد أو تحليل للغة .

ويفسر فتجنشتين كيفية نشأة القضايا الميتافيزيقية من سوء فهم منطق اللغة ، الذى يرد الى عدة عوامل ، أهمها عنده :

١ - الخطب بين الصورة المنطقية الظاهرة للقضايا وبين صورتها الحقيقية ، وهو يشرح ذلك بالمثال التالى : (غالباً ما يحدث فى لغة الحياة اليومية أن نجد الكلمة الواحدة نفسها تكون ذات معنيين مختلفين ... أو ان نجد كلمتين لكل منهما دلالة مختلفة عن الأخرى ومع ذلك فهما مستخدمتان بشكل واضح بطريقة واحدة معينة فى القضية . مثال ذلك أن ترد كلمة « يكون » فى القضية على أنها (رابطة) (بين الموضوع والمحمول) كما قد ترد علامة للتساوى ، وكذلك قد ترد تعبيراً عن الوجود ... فى القضية « الأخضر أخضر » حيث تكون الكلمة الأولى اسم علم ، والثانية صفة ، نها هنا لا يقتصر الأمر على أن يكون للكلمتين معنيان مختلفان ، بل أنهما كذلك رمزاًن مختلفان (٥٨) . ويعقب فتجنشتين على

(٥٢) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٤٠٠٢ ، صفحة ٨٢ .

(٥٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣٢٢٢٢ - صفحة ٧٨ .

(٥٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣٢٢٢٥ - صفحة ٧٨ .

(٥٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤١٢٦ - صفحة ٩٥ .

شيئاً آخر ، بل هما الاثنان عنده شيء واحد ، أو يتميز آخر هما وجهان مختلفان لعملية واحدة . وهو في هذا يقول : (ان اللغة هي مجموع القضايا) ، والقضايا أفكار في الدهن (فالفكر هو القضية ذات المعنى) (٥٦) كما أن الفاظ القضية هي (فكرة حين نطبقها ونحلل مضمونها) . ولقد أكد فنجشتين هذا المعنى في فلسفته المتأخرة المتمثلة في كتابه « أبحاث فلسفية » برفضه النظرية التقليدية في الفلسفة التي يزعم دعايتها ان هناك فصلاً بين الفكر وبين اللغة ، بحيث توجد الفكرة في الدهن أولاً ثم نعبّر عنها بعد ذلك بالألفاظ المناسبة . فاللغة عند فنجشتين ليست بمعبرة بل هي متأمية متزامنة مع الفكر ، ومن ثم فلا وجود لعمليات عقلية مستقلة أو منفصلة عن سلوكنا اللغوي الفعلي أو وراء هذا السلوك ، وان العملية العقلية هي ذلك السلوك أو انها تتكون منه . وفي هذا الصدد يقول فنجشتين (ان التفكير ليس عملية غير جسمية تؤدي الى الكلام أو تنفصل عنه) (٥٧) بل انها اشبه ما تكون بظل الانسان الذي لا ينفصل عنه .

لغة عند فنجشتين في فلسفته الاولى وظيفة تختلف عن وظيفتها في فلسفته المتأخرة . فوظيفتها في فلسفته الاولى هي تصوير او رسم الواقع الخارجي ، وهو في هذا يقول (ان القضية رسم الوجود الخارجي ، هي نموذج للوجود الخارجي على النحو الذي نعتقد انه عليه) (٥٨) ويفسر ذلك بقوله : (ان كل اسم واحد يقابله شيء واحد ، والاسم الآخر يقابله شيء آخر ، ثم ترتبط هذه

٣ - الخلط بين ما يمكن قوله وبين ما لا يمكن قوله بل اظهاره قتل ، والا تجاوزنا حدود اللغة ذات المعنى . ويمثل فنجشتين لذلك بأمثلة عديدة أهمها : استحالة التعبير عن صورة التمثيل بين القضية وبين الواقعة التي تمثلها تلك القضية . فقد ذهب فنجشتين الى ضرورة وجود شيء من الهوية بين الرسم (أى القضية) وبين المرسوم (أى الواقع) ، حتى يتسنى لأحدهما أن يكون رسماً للآخر بأى معنى من المعاني . وهو في هذا الصدد يقول (ان الذى لا بد أن يكون في الرسم ، مشتركاً بينه وبين الوجود الخارجي لكى يتسنى له أن يمثل . . هو صورة ذلك التمثيل) ، (ومع ذلك فالرسم لا يستطيع أن يمثل ما فيه من صورة للتمثيل ، انما يعرضه لأن الرسم (لا يستطيع أن يضع نفسه خارج الصورة التى يؤدي بها عملية التمثيل) (٥٩) . وبعبارة أخرى فان الصورة المنطقية المشتركة بين بنية القضية وبين بنية الواقعة التى تمثلها لا يمكن ان تكون في ذاتها شيئاً يقال في اللغة . فالقضايا « لا تستطيع ان تمثل الصورة المنطقية : انما تعكس هذه الصورة نفسها في القضايا . وما يعكس نفسه في اللغة ، لا تستطيع اللفظة ان تمثله وما يعبر عن نفسه (بنفسه) في اللغة بالنجلي ، لا نستطيع نحن ان نعبر عنه بواسطة تلك اللغة » (٥٨) .

ان المعنى الاساسي الذي نجده للفظة في فلسفة فنجشتين بصفة عامة هو انها مرتبطة بالفكر أو هي الفكر ، فهو لا يفصل بينهما على نحو يجعل من أحدهما شيئاً ، ومن الآخر

(٥٧) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٥١٧٤ - صفحة ٦٩ .

(٥٨) المرجع السابق ، عبارة رقم ١٢١١ - صفحة ٩٢ .

(٥٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤ - صفحة ٨٢ .

مجموع القضايا) . والقضية هي المعنى الذي يفهم من العبارة أو الجملة اللغوية ، التي يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب . ولقد تناول فئجنشتين القضايا في « رسالته » بتحليل من أكثر من زاوية لكنه لم يعرض لمثل ذلك في فلسفته المتأخرة لأن تناوله إياها كان مختلفاً . هذا ويمكن تصنيف القضايا عند فئجنشتين طبقاً لتحليلاته المختلفة على النحو الآتي :

(١) تصنيف القضايا من حيث الكم :

أي تصنيفها طبقاً لعدد الماصدقات التي يصدق عليها الحكم الموجود في القضية . والماصدقات بالنسبة لفئجنشتين ليست أشياء أو مفردات ، بل هي وقائع مكونة من أشياء طالما أن الأشياء عنده لا توجد وجوداً مستقلاً في العالم الخارجي ، بقدر ما توجد وهي مترابطة في وقائع معينة . ولذا يمكننا أن نقسم القضايا من حيث الكم عنده إلى نوعين رئيسيين هما :

١ - قضايا تتعلق كل منها بواقعة ذرية واحدة فقط ، مثل القول : (سقراط مفكر) أو (القلم على يمين الكتاب) ويسمى فئجنشتين بالقضايا الأولية Elementarsätze ويسمى « رسل » باسم القضايا الذرية atomic propositions بوصفها مناظرة للوقائع الذرية التي ترسمها هذه القضايا . وهذا النوع من القضايا هو الذي يمكن مقارنته بالوجود الخارجي مباشرة ، وبالتالي يتوقف صدقها أو كذبها على مدى تصويرها لحالة الأشياء في الوقائع الذرية التي تقارن بها .

٢ - قضايا لا تتعلق كل منها بواقعة ذرية واحدة ، بل أكثر - وهي عنده على نوعين :

الاسماء بعضها ببعض بحيث يجيء الكل بمثابة رسم واحد يمثل الواقعة الذرية) ، وعلى ذلك (فالوجود يقارن بالقضية) ، بمعنى أن (القضايا يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة بكونها رسوماً للوجود الخارجي) أي باعتبارها (وصفاً لواقعة من الوقائع) (١٢) التي ينحل إليها العالم . والواقع أن فكرة فئجنشتين من اللغة من حيث هي رسم أو تصوير للوجود الخارجي - أو ما يسمى بنظريته التصويرية للغة - كانت متفقة تماماً وفكرته عن التنازلي الذي يجب أن يتحقق بين اللغة من جانب وبين العالم الخارجي من جانب آخر . فكما أن العالم ينحل إلى وقائع ، فكذلك اللغة تنحل إلى قضايا . وكما أن الوقائع تنحل إلى وقائع ذرية ، فكذلك القضايا تنحل إلى قضايا أولية . وكما أن الوقائع الذرية تتكون من أشياء بسيطة لا يمكن تحليلها بل تسميتها فقط ، فكذلك تتكون القضايا الأولية من أسماء بسيطة لا يمكن تحريفها بغيرها ، بل هي تشير مباشرة إلى أشياء . لكن فئجنشتين تخطئ من نظريته التصويرية للغة بعد ذلك حين تخطئ من نظريته الذرية المنطقية .

أما وظيفة اللغة في فلسفة فئجنشتين المتأخرة ، فلم تعد هي تصوير العالم أو تمثيل وقائعه ، بل أصبحت هي وسيلة التفاهم مع الآخرين بطريقة ذات معنى ، والتأثير فيهم ، على نحو يساعد على سرعة الفهم ويؤدي إلى زيادة في المشكلات المترتبة على سوء فهمهم منطلقاً .

★ ★ ★

خامساً - تحليل القضايا :

يلعب فئجنشتين إلى أننا نعبر عن أنفسنا بواسطة القضايا ، ولذا فاللغة عنده (هي

ق	ل	(ق . ل)
ص	ص	ص
ص	ك	ك
ك	ص	ك
ك	ك	ك

(صى معنى أن القضية صادقة)

(كى معنى أن القضية كاذبة)

مما سبق يتضح أن القضايا الأولية عند فتجشتين هي الأساس الأول الذى نقيم عليه كل تصرف للصدق أو الكذب في كافة قضايانا . ولذا فهي التي يركز عليها فتجشتين ويحللها بشيء من التفصيل أكثر من غيرها .

والقضايا الأولية عند فتجشتين تنقسم بصفة

سمات أهمها :

١ - أن القضية الأولية عنده هي آخر وأبسط ما نصل إليه من تحليل اللغة ، ومع ذلك فهي تكون من أجزاء . لكن هذه الأجزاء ليست قضايا انما هي أسماء . والأسماء عنده لا معنى لها ، لكن لها دلالة Bedeutung بوصفها تشير مباشرة الى الأشياء الموجودة في العالم الخارجي . فاذا ترابطت هذه الأسماء في وحدة لغوية بسيطة (أى في قضية أولية) أصبح لهذه الوحدة الأولية معنى . وهو في هذا يقول : (ليس لشيء معنى إلا القضية) ، فلا يكون لاسم معناه ، إلا وهو في سياق قضية ما (١٤) ، وعلى ذلك يمكن القول بأن القضية الأولية عند فتجشتين ، هي الوحدة الأولى ذات المعنى التي يمكن أن نتحل إليها اللغة .

٢ - أن القضايا الأولية تثبت عند فتجشتين وجود الوقائع الدرية ، وهو في هذا يقول (أن أبسط قضية ، أى القضية

مقضايا مركبة (composite)

Zusammengesetzte وسميها رسل باسم molecular ، وتحدث عما هو مركب من واقعيتين أو أكثر . أو بعبارة أخرى ، هي التي تتكون من قضيتين أوليتين أو أكثر مثل : (سقراط حكيم وأفلاطون تلميذه) ، أو مثل (القلم على يمين الكتاب وهو قلمى) .

— قضايا التعميم (general)

أو القضايا الكلية مثل (الانسان مفكر) . وعلى الرغم مما بين هذين النوعين من القضايا من اختلاف إلا أنهما يتشابهان (فالقضية التامة التعميم تشبه كل قضية مركبة أخرى) (١٥) ، على نحو يبرر جمعهما في فئة واحدة عنده هي فئة القضايا التي لا تتكلم من واقعة درية واحدة .

والواقع ان مثل هذه القضايا عنده فتجشتين ليست في حقيقتها قضايا ، بل هي أقرب الى دالات الصدق ، أى (دالات صدق للقضايا الأولية) بمعنى أن مثل هذه القضايا لا تكون صادقة أو كاذبة على حدة ، بل ان صدقها أو كذبها انما يتوقف على صدق أو كذب القضايا الأولية المكونة منها . وهكذا فان حلينا في كل مرة نحاول فيها معرفة صدق دالة قضية ، أن نلجأ الى تحليلها الى القضايا الأولية التي تتكون منها أولا ، ويناو على معرفة امكانات صدق هذه القضايا الأولية يمكن أن نحكم على مدى صدقها أو كذبها . ولناخذ مثلاً لذلك دالة الصدق التالية : (ق . ل) التي نثبتين انها لا تصدق الا في حالة واحدة فقط ، هي التي تكون فيها كل من « ق » « ل » صادقة وهذا ما يتضح من الجدول التالي :

(١٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٣٦١ ص ١٣ .

(١٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠٢ ص ٧٥ .

الآن لو كانت لدينا قضية ثالثة ولتكن هي « م » وأردنا أن نعرف شروط صدقها ، وجب أن نعرف مدى اتفاقها أو اختلافها مع امكانات صدق القضيتين الأوليين ، أي « ق » ، « ل » ، أي أن نعرف مدى اتفاق أو اختلاف « م » مع كل امكان من الامكانات الأربعة سالفة الذكر . وهكذا يسرب تجشنتين شروط الصديق الخاصة بالقضايا في سلسلة واحدة على نحو يجعل في أول السلسلة جميع الحالات التي تتفق فيها القضايا مع امكانات صدق القضايا الأولية ، ويجعل في نهاية السلسلة جميع الحالات التي تختلف فيها القضايا مع امكانات صدق القضايا الأولية . وهو في هذا الصدد يقول : (ومجموعات شروط الصديق المتعلقة بامكانات صدق أي عدد من القضايا الأولية يمكن ترتيبها في سلسلة واحدة) (٧٢) ثم يستطرد قائلا (وهناك حالتان متطرفتان من بين مجموعات شروط الصديق : حالة تكون فيها القضية صادقة بالنسبة لكل امكانات صدق القضايا الأولية ، واتنا بهذا نقول ان شروط الصديق هي تحصيل حاصل . وفي الحالة الثانية تكون القضية كاذبة بالنسبة لكل امكانات الصديق ، وبهذا تكون شروط الصديق متناقضة بذاتها . في الحالة الأولى تسمى القضية بقضية تحصيل الحاصل ، وفي الحالة الثانية نسميها بقضية التناقض) (٧٣) .

فاذا كانت القضية « م » هي القضية القائلة بأن (س هي س) فأتنا نلاحظ أنها تصلى بالنسبة لجميع امكانات صدق « ق » ،

والواقع أن تحليل تجشنتين لهذا النوع من القضايا يربط أساساً بفكرته من شروط صدق (truth-conditions) Wahreheitsbedingungen القضايا ، وبالتالي بامكانات صدق (truth-possibilities) Wahrheitsmöglichkeiten القضايا الأولية ، لأن (امكانات صدق القضايا الأولية هي شروط صدق أو كسلب القضايا) (٧١) . لكن (امكانات صدق القضايا الأولية تعني امكانات وجود وعدم وجود الوقائع الدرية) ، إذن يمكننا أن نستنتج من ذلك أن شروط صدق أو كسب القضايا ، هي نفسها امكانات وجود وعدم وجود الوقائع الدرية . ولنضرب لذلك مثلاً بوضع فكرة تجشنتين : لو فرضنا أن لدينا الصديق « ن » من الوقائع الدرية ، كان عدد امكانات وجود وعدم وجود الوقائع هو (٢) . فاذا كانت قيمة « ن » هي « ٢ » ، كان عدد امكانات الوجود وعدم الوجود هو (٢٢) = ٤ .

ولو أننا عبرنا من الوقائع الدرية بقضايا أولية ، لحصلنا على قضيتين أوليين ، نفرض انهما « ق » ، « ل » ، وبالتالي نحصل على امكانات صدق القضيتين الأوليين ، وعددها أربعة وهو مساو لعدد امكانات وجود وعدم وجود الوقائع الدرية ، وذلك ما يتضح من الجدول التالي :

ق	ل
ص	ص
ص	ك
ك	ص
ك	ك

(٧١) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٤٤١ - - - - - صفحة ١٠٢ .

(٧٢) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤٤٢ - - - - - صفحة ١٠٤ .

(٧٣) المرجع السابق ، عبارة رقم ٤٤٦ - - - - - صفحة ١٠٤ .

« ل » ، وهذا ما يتضح من العمود رقم (١) في الجدول التالي :

ق	ل	س = م
ص	ص	ص
ص	ك	ص
ك	ص	ص
ك	ك	ص

(١)

ولناخذ لذلك مثلاً قضية واحدة أصلية هي القضية « ق » ، وليكن معناها ان (اخي موجود بالمنزل) فهذه القضية اما ان تكون صادقة أي يكون اخي موجوداً بالمنزل فعلاً او ان تكون كاذبة فلا يكون اخي موجوداً بالمنزل . فاذا ما قالت القضية (ان اخي هو اخي) ، جاء هذا القول صادقاً سواء كان اخي موجوداً بالمنزل (أي في حالة صدق « ق ») أو لم يكن موجوداً بالمنزل (أي في حالة كذب « ق ») . ويمكن التعبير عن ذلك كما يلي :

ق	س = م
ص	ص
ك	ص

٢ - **قضايا التناقض** : وهي قضايا كاذبة بالضرورة ، أي كاذبة في جميع الظروف الممكنة ولا يمكن تصورها صادقة على الإطلاق أو هي التي تكون كاذبة دائماً بالنسبة لجميع امكانات صدق أو كذب القضايا الأولية الخاصة بها مثل : (١ = ٢) أو (أ هي ب وأيضاً ب) (٧٤) . فان كانت القضية « م » هي القضية القائلة بأن (س = د) ، فاننا نلاحظ انها تكذب بالنسبة لجميع امكانات صدق

« ق » : « ل » . وهذا ما يتضح من العمود رقم (٢) في الجدول التالي :

ق	ل	س = م
ص	ص	ك
ص	ك	ك
ك	ص	ك
ك	ك	ك

(٢)

أما لو أخذنا هذه القضية « م » ولكن (اخي ليس هو اخي) بالنسبة لامكان صادق القضية « ق » (اخي موجود بالمنزل) فسنجد ان القضية « م » كاذبة دائماً سواء كانت القضية « ق » صادقة أو كاذبة ، وذلك ما يتضح من الجدول التالي :

ق	س = م
ص	ك
ك	ك

٣ - **القضايا التركيبية** : وهي التي يمكن تصورها على انها صادقة ، كما يمكن تصورها على انها كاذبة - ويتمثل هذا النوع مسبقاً القضايا عند فتجنشتين في القضايا العلمية أو التجريبية - ويكون حكمنا على مثل هذه القضايا بالصدق أو بالكذب بناء على مدى تصويرها للواقع الخارجي .

تعطيل الألفاظ (الاسماء) :

يشكل تعطيل الألفاظ مبحثاً رئيسياً وهاماً في فلسفة فتجنشتين بصفة عامة ، وإن كانت طريقة تحليله اياها مختلفة في فلسفته الاولى عنها في فلسفته المتأخرة .

(٧٤) ونقرأ : (أ هي ب) ، (أ هي ب ولا ب) ومن ثم فاننا نقرا : س = س ، بأنها : س هي لا س .

والأسماء عند فجنشتين هي علامات بسيطة ، طالما أنها تشير إلى أشياء بسيطة ، وهو في هذا يقول (والعلامات البسيطة المستخدمة في القضايا هي التي أدموها بالأسماء) . كما يُعبر عن المعنى نفسه بقوله (أما الاسم فلا يمكن تحليله أكثر من كونه اسماً بلذكر أى تعريف له ، لأنه علامة أولية) (٧٨) .

وكما أن الواقعة الدرية ليست مجرد مجموعة من أشياء ، بل هي عدد من الأشياء مترابطة على نحو معين يمثل بنيتها ، فكذلك القضية الأولية (أو علامة القضية الأولية) ليست مجرد مجموعة متراسة من الأسماء (بل هي ارتباط أو تسلسل بين أسماء) (٧٩) .

وعلى الرغم من أن الأسماء عند فجنشتين هي أبسط مكونات تكون منها القضايا ، إلا أنها ليست أبسط مكونات تنحل إليها اللغة ذات المعنى . ويلزم عما سبق أن الأسماء تكون بلا معنى (sin) sense) إنما هي ذات دلالة (reference) (bedeutung) ففقط لأن الاسم يدل على شيء) ، ودلالة الاسم عند فجنشتين هي تمثيل الاسم لسماء (فالاسم الوارد في القضية يمثل الشيء) ، كما يقول أيضاً في هذا (ولا يسعى إزاء الأشياء إلا أن اسمها ، فيكون لكل منها علامة تمثلها) (٨٠) .

هذا ويفرق فجنشتين بين الاسم بوصفه علامة أولية بسيطة وبين الرمز : على أساس أن الرمز هو أحد أجزاء القضية الذي يعطى لها معنى ، فيقول أن (كل جزء من أجزاء

أ - فهو في فلسفته الأولى يرى أن القضايا يتم التعبير عنها بالفاظ أو كلمات هي ما يسمى بعلامة القضية (ففي القضية يجيء الفكر ممبراً عنه في صورة تدركها الحواس) (٧٥) ، (وسامعى العلامة التي أمبر بها عن الفكر بعلامة القضية) (٧٦) . وكأنه بذلك يفرق بين القضية من حيث هي المعنى القائم في الذهن الذي نرسم به الواقع الخارجى ، وبين علامة القضية بوصفها القواب المحسوسة ، أى الالفاظ والكلمات - منطوقة أو مكتوبة - التي تعبر بها عن الرسم (أى القضية) .

وعلامة القضية عند فجنشتين تتكون من عدة علامات بعضها ما نسميه بالأسماء وهي التي تدل على الأشياء (أى الالفاظ الشبئية (object-words) ، وبعضها الآخر لا يسمى شيئاً إنما تكون وظيفته ربط هذه الأسماء ببعضها مع بعض (أى الالفاظ البنائية أو العلاقية) . وهكذا لو كان لدينا القول التالي (القلم على يمين الكتاب) لكان كل من اللفظين « القلم » و « الكتاب » له ما يشير إليه ويسميه في الواقع الخارجى . أما « على يمين » فليس لها في الواقع الخارجى شيء تصدق عليه أو تشير إليه ، إنما هي تعبر عن العلاقة التي تربط بين الأشياء . وكما أن أساس تكوين الواقعة هو الأشياء ، بينما تعتمد بنيتها الواقعية على العلاقات التي تقوم بين الأشياء ، فكذلك الحال في القضية ، أساسها هو الالفاظ الشبئية أى المعبرة عن الأشياء ، أما بنيتها فتتوقف على هذه الالفاظ العلاقية أو البنائية (٧٧) .

(٧٥) رسالة منطقية فلسفية ، حيدرة رقم ٣١١٢ صفحة ٧١ .

(٧٦) المرجع السابق ، حيدرة رقم ٣١٢٢ - صفحة ٧٢ .

(٧٧) أوجه إلى هذا بالتفصيل في كتابنا « لتدريج فجنشتين » ، صفحة ٢٥٩ .

(٧٨) رسالة منطقية فلسفية ، حيدرة رقم ٣١٣٦ ، صفحة ٧٥ .

(٧٩) المرجع السابق ، حيدرة رقم ٣١٢٢ - صفحة ٩٩ .

(٨٠) المرجع السابق ، حيدرة رقم ٣١٢٢ - صفحة ٧٤ .

لو زال معنى الاسم لما كان هناك أى معنى
لقولنا ان « س قد مات » (٨٧) .

وهكذا أصبح فتجنشتين يفرق بين معنى
الاسم ، وبين المسمى الذى يحمل الاسم ، بعد
ان كان يربط بينهما فى فلسفته الاولى . اذ
أصبح الشيء أو المسمى بالاسم هو ما يقابل
الاسم ، ولكنه لا يكون معناه ، لأن معنى الاسم
يتحدد وفقاً لشيء آخر غير وجود مسمياه ،
وذلك هو النحو الذى يستخدم عليه اللفظ أو
الاسم فى اللغة بطريقة ذات معنى .

وهذا يعنى أن فتجنشتين أصبح لا يفصل
بين معنى اللفظ وبين استخدامه فى اللغة
ذات المعنى ، وفى هذا الصدد يقول (ان شرح
معنى الكلمة يكون باظهار كيفية استخدامها) ،
حتى يشبه فتجنشتين الألفاظ والأسماء
حين نهجرها ولا نستخدمها بالبحث الميتة
فيقول (ان كل علامة تبدو فى حد ذاتها كما
لو كانت شيئاً ميتاً لا حياة فيه . وما الذى
يعطى لها الحياة ؟ انها تكون شيئاً حياً أثناء
استخدامها ، فهل دبت الحياة فيها بهذا
الشكل ؟ أم أن الاستخدام نفسه هو
حياتها ؟) (٨٤) .

لكن استخدام الألفاظ فى اللغة ، ليس مطلقاً ،
بل هو محدود بقواعد الألعاب ، لذا يسمى
فتجنشتين طرق استخدام الألفاظ ، بالألعاب
اللغة . ويمثل لذلك بلعبة الشطرنج : فقطع
الشطرنج تشبه الألفاظ التى نستخدمها فى
اللغة . وكما أن كل قطع الشطرنج تتحرك
وفقاً لقواعد معينة هى قواعد هذه اللعبة ،
تكذلك يكون استخدامنا للألفاظ تبعاً لقواعد
معينة تحكم استخدامنا للغة .

قضية ما ، يحدد معناها ، ساسميه تعبيراً
« أو رمزاً » (٨١) . ولما كنا نعبر عن القضية
بواسطة علامات معينة هى الأسماء ، كان معنى
الرمز فى هذه الحالة أنه بمثابة العلامة أو
مجموعة العلامات التى تكون جزءاً من علامة
القضية . وعلى ذلك فالرمز يتكون من علامة
أو عدة علامات بينما تكون العلامة جزءاً من
الرمز . وبما أن العلامة هى الاسم ، إذن
فالاسم جزء من الرمز ، أو هو (ذلك الجزء
من الرمز الذى يمكن ادراكه بالحواس) .

بما - أما تحليل فتجنشتين فى فلسفته
التأخرة للأسماء فيختلف ، خاصة بعد أن تخلى
عن فكرته عن اللزوم المنطقية وما ترتب عليها
من إحصاء توازن بين الأشياء من جهة والأسماء
من جهة أخرى . فهو يذهب فى كتابه « أبحاث
فلسفية » إلى :

انه ليس من الضروري أن يكون لكل اسم
مسمى خارجي نشير اليه ونقول هو هذا ،
اذ أننا قد نستخدم الاسم أحياناً بدون وجود
شيء أو مفرد يحمل هذا الاسم (٨٢) ، ويمثل
فتجنشتين لذلك بكلمات مثل « هذا » أو
« ذلك » ، ونجدها من الألفاظ التى ليس لها
ما يقابلها فى الوجود الخارجى ، أو التى ليست
لها مسميات متحققة تحقّقاً مبنياً . ويضرب
لذلك مثلاً من الحياة اليومية فيقول : اذا كان
« س » هو اسم شخص معين ، فإن معنى
ذلك أن هناك فرداً معيناً يصدق عليه هذا
الاسم بدون معنى بعد موت حامله ؟ يرى
فتجنشتين (أن الإنسان يقول ان حامل
هذا الاسم قد مات ولكنه لا يقول ان المعنى
قد مات ، فمثل هذا القول يكون لغواً . لأنه

(٨١) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٢١ - صفحة ٧.

(٨٢) Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec., 44, P. 21.

(٨٣) المرجع السابق ، صفحة ٢.

(٨٤) المرجع السابق ، صفحة ١٢٨.

تهتم أصلاً باللغة وتطليها ، فهي بالتالي كانت مهمة بمنطق اللغة الذي لو فهمناه ، لكان للفننا معنى ، والأصادفنا الكثير من المشكلات الناتجة عن سوء الفهم الذي نتج بدوره عن جهلنا بمنطق لفننا . والمنطق عند فتجنشتين معنيان ، أحدهما واسع فضفاض يتصور على أساسه أن كل ما هو منطقي ، هو ما ينتج من قواعد استخدام أي جهاز رمزي مهما يكن . أما لانيهما فضيق محدود يقتصر عنده على نوع واحد معين من الرمزية ، هو الجهاز الرمزي الخاص بالفننا ، وذلك على أساس أن نظريته في تحصيل الحاصل ، إنما تقوم على أساس من نظريته في دلالات صدق القضايا الأولية .

الا ان السمة الأساسية للمنطق عنده - في أي من المعنيين - تتمثل في تصويره إياه شيئاً يتعلق أساساً بقواعد الرمزية (أو الجهاز الرمزي الذي نستخذه) ، لا بالأشياء والوقائع التي يتم التعبير عنها بواسطة علامات الرموز . وهكذا يصبح المنطق عند فتجنشتين بصفة عامة ، هو مجرد استخدام متسق لمجموعة من الرموز (٨٨) .

ولذا يؤكد فتجنشتين أن الرموز المستخدمة في الجهاز المنطقي ، إنما هي رموز اتفاقية ، وهو في هذا الصدد يقول (أن هناك شيئاً اتفاقياً فيما نستخدم من رموز ، إلا أن هذه « الحقيقة » نفسها ليست شيئاً اتفاقياً ، امنى إذا ما جلدنا أي شيء بطريقة اتفاقية ، فلا بد إذن من أن تكون هنالك حالة ما) (٨٩) ، أي أنه ليس في طبيعة هذه الرموز ما يستلزم

وفتجنشتين لا ينتبه اللغة بالألعاب فقط ، بل أنها عنده ألعاب بالفعل ، فنحن حين نستخدم الالفاظ في اللغة إنما نلعب لعبة لغوية بالفعل . لأن فتجنشتين لا يقصد بلعبة اللغة طريقة استخدام الالفاظ على نحو آخر فقط ، بل كذلك جميع الأفعال المرتبطة بهذا الاستخدام فيقول (أننا يمكننا أن نسمى كل طريقة لاستخدام الأسماء على نحو معين ، نسميها لعبة من ألعاب اللغة ... وسوف اسمى كل ما هو مكون من اللغة والأفعال المرتبطة بها « أي النسيج الكلي المكون من الالفاظ والأفعال » بلعبة اللغة) (٩٠) .

ولما كان تعلمنا استخدام اللغة مرتبطاً بكل حياتنا ، كان المقصود من اللغة عند فتجنشتين هو إبراز الحقيقة القائلة بأن تكلم اللغة هو جزء من الفاعلية أو هو صورة للحياة ، وهو في هذا الصدد يقول (أن تخيلنا لغة ما ، معناها تخيلنا صورة للحياة) (٩١) .

هكذا يتخلى فتجنشتين من طريقته القديمة في الربط بين الالفاظ والأشياء ، فيقول (فكر مثلاً في صحبكات التمجيد التالية : ماء أ بعيداً ! النجدة ! لا ! ، هل ما زلت مصراً على أن هذه الالفاظ « أسماء لأشياء ؟ » (٩٢) .

★ ★ ★

سادساً - المنطق عند فتجنشتين :

يكاد المنطق أن يكون هو المحور الأساسي الذي تدور حوله فلسفة فتجنشتين بصفة عامة وتطبيقاته . إذ طالع أن فلسفته كانت

(٨٥) المرجع السابق ، صفحة ٥ .

(٨٦) المرجع السابق ، صفحة ٨ .

(٨٧) المرجع السابق ، صفحة ١٢ .

Maslow, A. : A Study in Wittgenstein's Tractatus, P. 53.

(٨٨)

(٨٩) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٢٣٢٢٢ - صفحة ٨١ .

أن تكون تعبيراً عن هذا الشيء أو ذلك الاجراء . لكن طالما أننا قد اخترنا ، فلا بد وأن نلتزم في استخدامنا إياها بالطريقة التي اتفقنا على استخدامها بها (٩٠) .

وهكذا لا يتعلق المنطق عنده أصلاً إلا بقواعد استخدام الرموز ، وليس بالواقع الخارجى على نحو مباشر . ولذا يكون المنطق لديه منطقاً سورياً خالصاً (فنى البناء المنطقى لا يجوز أن يشار إلى معنى أى علاقة واردة فيه ، إذ لا بد أن يكون فى مستطاعنا إقامة البناء المنطقى دون ذكر معنى أى علامة فيه . وكل ما يطلب افتراضه مسبقاً هو أن تحدد العلامات نطاق استخدام التعبيرات) (٩١) .

وهكذا فنحن (بدون أن نجسم أنفسنا مشقة معرفة المعنى ، تقوم بتكوين القضايا المنطقية من قضايا أخرى بواسطة قواعد استخدام الرموز وحدها . ونحن نبرهن على قضية منطقية ما بأن نستخرجها من قضايا منطقية أخرى بواسطة تطبيق إجراءات معينة بطريقة متتابعة) . وفى هذا الصدد يختلف فئجشتين من برتراند رسل (فرسل كان قد قبل - فى فلسفته الأولى على الأقل - نظرية العقلانيين الأفلاطونيين القائلة بأن المنطق يكشف عن بناء العالم الخارجى) (٩٢) . ولقد عير فئجشتين من هذا الاختلاف بقوله (أن الخطأ الذى وقع فيه رسل « أثناء عرضه نظريته الخاصة بالانطاط » هو أنه حين أقام قواعد جهازه الرمضى كان يتكلم من الأشياء التى تصفها علاماته) (٩٣) .

ولأن المنطق سورى عنده فهو (يسبق كل تجربة ، أى يسبق علمنا بأن شيئاً ما هو كذا وكذا) وبالتالي (فالمنطق يجب أن يستقل بدائه) ، وبهذا المعنى فهو أولى وهو أيضاً (شيء متعال) وهذا يعنى أن العمل الأسامى للمنطق ، هو البحث - على هذا الأساس المجرد - فى الصورة المنطقية للقضايا ، وفى بنيتها المنطقية والرموز المستخدمة فيها ، وقواعد استخدامها .

والمنطق عند فئجشتين مرتبط بالفكر ، كما يرتبط فى الوقت نفسه باللغة . فهو يرتبط بالفكر لأن (الفكر هو الرسم المنطقى للواقع) ، ولذا فإننا لا نستطيع التفكير فى شيء ما تفكيراً غير منطقى إلا لأن علينا أن نفكر بطريقة غير منطقية) . ولأن المنطق مرتبط بالفكر ، ولأن الفكر هو اللغة ، إذن فالمنطق واللغة مترابطان . وهو فى هذا الصدد يقول (لأن تعبر باللغة من أى شيء يناقض المنطق ، أمر يستحيل استحالة أن تقدم الهندسة بخطوطها شكلاً هندسياً يناقض قوانين المكان أو أن تقدم أحداثيات نقطة ما ليس لها وجود) (٩٤) .

ولقد ترتب على ارتباط المنطق باللغة عند فئجشتين ، وجود علاقة أيضاً بين المنطق والعالم . إذ طالما كان المنطق بمثابة التعبير عن الحدود التى نستخدم فيها الفاظنا ، أو هو حدود ما يمكن قوله ، كانت حدوده هى حدود اللغة .

ولما كانت حدود اللغة عند فئجشتين هى حدود العالم : (أن حدود لغتى هى حدود عالمي) (٩٥) ، كانت حدود المنطق كذلك هى

(٩٠) د . موسى اسلام : « لتفصيل فئجشتين » ، صفحة ٢٨١ .

(٩١) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٢٠٢٢ - صفحة ٧٩ .

(٩٢) Blanshard, B. : Reason and Analysis, P. 120

(٩٣) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٢٠٢٢١ - صفحة ٧٩ .

(٩٤) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠٢٢ ، صفحة ٧١ .

(٩٥) المرجع السابق ، عبارة رقم ٢٠٢٢ - صفحة ١٢٨ .

ولقد كان تفجشنيته حريصا في فلسفته الاولى الى بوضع الطريقة المنطقية الصحيحة في التفكير والتعبير اللغوي. اى ان اهتمامه كان منصرا الى البحث في بنية اللغة من الناحية المنطقية. الا ان هذا الاهتمام تفسر في فلسفته المتأخرة قاصبح منصرا الى الطريقة التي تستخدم فيها الالفاظ بالفعل في اللغة الجارية (المعادية). فكان تفجشنيتي لا يتطلى في فلسفته المتأخرة عن اللتطق بحد ذاته للغة، بل جله حدة القواعد الخاصة بتشكيلات (او الصاب) للغة الفعلية. وهو بهذا اتما يستخدم الفكرة نفسها من شيء من التفسير الطيف الذي يتفق مع تغير وجهة نظره اللغفية.

★ ★ ★

سابعاً :- فلسفة الرياضة عند فتحشتمن :

يشبه فتجنشتين الرياضيات (٩٨) بالثقاق،
من حيث أن كلا منهما لا يتناول الواقع
الخارجي بالفعل على نحو مباشر ، بل أنه
يتكلم عنهما أحيانا على أنهما مترابطان ارتباطا
وثيقا . ويمكن توضيح وجه التشابه بينهما في
ضوء تصوره لعنى الرياضة ، الذى يتمثل
فيما يلى :

(١) يرى فئجنتين أن القضية الرياضية تعبر عن تحصيل الحاصل ، وهي بهذا أنما تشبه القضية المنطقية ، وهو في هذا يقول

حدود العالم . وهو يُعبر عن ذلك في بعض عبارات كتابه « رسالة منطقية فلسفية » ، مثل (ان المنطق يلا العالم : فحدود العالم هي أيضاً حدوده) ، ومثل (ان المنطق ليس نظرية من النظريات ، بل هو انعكاس للعالم) (١١) .

تحليل القضايا المنطقية : على الرغم من أن المنطق يملأ العالم : فحدوده هي أيضاً محدودة ، إلا أن المنطق في حد ذاته ليس له ما يقابله في الوجود الخارجي ، بقدر ما هو طريقة لاستخدام الرموز وفقاً لقواعد معينة ، ولذا : - فقضايا المنطق لا تقول شيئاً ، بل أنها تصف هيكل العالم ، أو بمعنى آخر أنها مثله ، فهي لا تتناول شيئاً . أما نفترض مقعاً أن للأسماء معنى « دلالة » وأن القضية الأولية معنى ، وهذه هي الصلة التي ربطها العالم .

وعلى ذلك فقضايا النطق تحصيليات حاصل (أنها هي القضايا التحليلة) ، ومن لم يرى فتجنسيتين أن (كون قضايا النطق تحصيليات حاصل ، يبرز الصفات الصوتية ، أى الصفات النطقية للغة والعالم) .

ولما كانت قضية تحصيل الحاصل عند
تجنبشيتها هي الصادقة صدقا غير مشروط ،
لكذلك قضايا المنطق عنده صادقة صدقا
بقينها غير مشروط لانه متضمن فيها بحكم
تركيبها (فعلامته الميزة للقضايا المنطقية
هي ان الانسان يمكنه بعرفه في الرموز وحده انها
صادقة ، وهذه الحقيقة تتضمن في ذاتها كل
فلسفة المنطق) وعلى ذلك فالقضية المنطقية
لا يمكن الثبات صدقها او كذبها تجريسيا (وهذا
يعني شؤءا على السؤال الذي يسأل عن السبب
في عدم امكان اثبات القضايا المنطقية تجريسيا

(٩٦) المرجع السابق، عبارة رقم ١٣٦ - صفحة ١٥١.

(٩٧) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦١٢٢٢ - صفحة ١٢٧ .

(٩٨) والرياضة التي يلعبها فتحتين هنا، هي الرياضة السبعة .

اتفاقية - (فليس في طبيعة الرموز ما يفرض وجودها) - تواضع الناس على استخدامها لكن يشيرون بها الى مجموعات من الأشياء ، إلا ان الأعداد نفسها ليست شيئاً من الأشياء ، أي انها ليس لها ما يقابلها في الواقع الخارجى . فإذا قلت مثلاً ($2 + 2 = 4$) فان هذا القول لا يرسم الواقع الخارجى ، اذ لا يوجد في الواقع شيء اسمه « ٢ » ولا شيء اسمه « ٤ » ، إنما توجد فيه معدودات : كتابان أو حصانان أو أربعة كتب ... وغير ذلك .

كما تتمثل تلك السمة الصورية كذلك عنده في حالة الرموز غير العددية ، فإذا قلت مثلاً ($1 = 2$) فأننا لم أقل شيئاً عن الواقع الخارجى بحيث أستطيع ان أحكم على هذا القول بالصدق أو الكذب لأننى لا أعرف ما الذى تشير اليه « ١ » ، أو « ٢ » في الواقع الخارجى . وفي هذا الصدد يقول فئجنشتين (ان التعبيرات التى تأخذ شكل $a = b$ لا تفعل شيئاً أكثر من بيانها للتساوى بين الطرفين .. فهى لا تقرر شيئاً عن معنى علامتين « ١ » ، « ٢ » (١٠١) . لذا يكون قولى هذا مجرد إطار يصدق على جميع الحالات التى اترجم فيها « ١ » ، « ٢ » الى أسماء تشير الى ماله وجود في الواقع مثل (الجنيه = ١٠٠ قرش) ، ولذا فنحن في الحياة العادية (لا نستخدم القضايا الرياضية الا لكي نستدل بها من قضايا لا تتعلق بالرياضة ، على قضايا اخرى لا تتعلق بالرياضة هي ايضاً) . وهكذا يمكن استخدام الرياضيات منها تتيمة في الاستدلال على قضايا غير رياضية من قضايا اخرى غير رياضية .

(٣) ولقد ترتب على صورية قضايا الرياضة عند فئجنشتين انها أصبحت تتصف

(ان الرياضيات احدى طرق المنطق) (١١) الا انها تعبر عن تحصيل الحاصل على نحو يختلف عن التعبير الخاص به في قضية المنطق ، لأنها تضع تحصيل الحاصل على شكل معادلة . (فقضايا الرياضة عبارة عن معادلات) ، كما ان (ما هو جوهرى في المنهج الرياضى هو استخدامنا للمعادلات) . والمعادلة الرياضية عبارة عن تفسير لصيغة التى تقع على يمين علامة التساوى مثلاً ، بصيغة اخرى ترادفها على يسار علامة التساوى . وهكذا فمعنى قولنا مثلاً : $2 + 2 = 4$ هو أننا قد اتفقنا على استخدام رمزين هما ($2 + 2$) ، (4) بمعنى واحد . ومن ثم فالقضية الرياضية إنما تعبر عن امكان استبدال أحد التعبيرين المرتبطين بعلامة التساوى ، بتعبير آخر مساو له ويرادفه ، (فإذا كان هناك تعبيران يرتبطان بعلامة التساوى ، فان ذلك يعنى امكان استبدال احدهما بالآخر) . ولذا فان (المنهج الذى تصل به الرياضيات الى معادلاتها هو منهج الاستبدال ، لان المعادلات تعبر عن امكان استبدال تعبيرين احدهما بالآخر ، ونحسن نتقل من عدد المعادلات الى معادلات جديدة ، بأن نضع تعبيرات محل تعبيرات اخرى وفقاً للمعادلات) (١١٠) .

(٢) كما يرى فئجنشتين في قضايا الرياضيات نوعاً من تحصيل الحاصل طالما انها لا تتناول الواقع الخارجى وبالتالي فصدقها لا يرتبط بمقارنتها بالواقع بقدر ما يعتمد على عدم تناقضها اللاتى . وهو يوضح تلك السمة الصورية في قضايا الرياضيات بقوله ان القضية الرياضية - شأنها شأن القضية المنطقية - لا تكون رسماً للواقع الخارجى . فالأعداد مثلاً ، بوصفها من أهم الرموز المستخدمة في الرياضيات ، ليست عند فئجنشتين الا رموزاً

(٩٩) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٦٢٢٤ - صفحة ١٥٢ .

(١٠٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٢٢٤ - صفحة ١٥٣ .

(١٠١) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٢٤٢ - صفحة ١٠٠ .

كما نلاحظ أن النتيجة التي تلزم من تحليل
فئتينتين للرياضيات على النحو السابق ،
هي أن الرياضيات إما ترد في نهاية الأمر
إلى المنطق ، وليس الأمر عنده مقصوداً على
مجرد تشابه القضية الرياضية بقضية النطق.
وهو بهذا إنما يؤكد المحاولة التي قام بها
برتراند رسل من قبل لرد الرياضيات إلى
المنطق وذلك في كتابه « أصول الرياضيات »
(عام ١٩٠٣) وفي كتابه الذي اشترك فيه
مع ألفرد نورث وايتهير « المبادئ الرياضية »
(عام ١٩١٠) .

ثامنًا - فلسفة العلوم الطبيعية عند
قتهنشتين :

لم تقتصر تطيلات فتنجستين على مفاهيم الرياضيات والمنطق والفلسفة ، انما امتدت ذلك الى تناول الكثير من تصورات العلم الفيزيائي بالنقد والتحليل . ومنعرضي لبا على بعض هذه التطيلات عنده :

١ - القضايا العلمية : يصف قنچنشتين القضايا بقوله ان القضية هي (اما تحصيل حاصل ، واما قضية دالة على شيء ، او هي تناقض) (١٠٤) . والقضايا التي تدل على شيء او واقعة او موضوع ما ، هي التي يمكن ان تكون صادقة او كاذبة لانها هي التي تتناول ما في العالم الخارجي ، فاما هي فرسمت ما في العالم الخارجي رسماً صحيحاً كانت صادقة

كان هذا هو المعنى العام للرياضة في فلسفة
فئججنشتين بصفة عامة ، وفي فلسفته الأولى
بصفة خاصة لأن تصور فئججنشتين الرياضيات
في فلسفته المتأخرة لم يتغير كثيراً عما كان
عليه في فلسفته الأولى إلا بقدر يسير استلزمه
تغير منهجه التحليلي، للغة (١٠٢) .

والواقع أن طريقة تنساول فنجشتين
لِلرياضيات في فلسفته المتأخرة ، تلقي كثيراً
من الضوء على فكره عن استخدام اللغة .
فكما أن معنى اللفظ يتوقف بناءً على لعبة
اللغة التي نستخدمها ، وكما أن ألعاب اللغة
تتحد وفقاً لقواعد معينة - هي بالدرجة
الأولى قواعد منطقيّة - كذلك الرياضيات .
والأمثلة الكثيرة التي يذكرها فنجشتين
في كتابه « أبحاث فلسفية » توضح كيف أننا أثناء
كتابة إحدى المتسلسلات منطقية مثلاً - أننا
نتبع قاعدة معينة تتوالى وفقاً للأعداد مثل
المتسلسلة العددية التالية « ١ ، ٥ ، ١١ ،
١٩ ، ٢٩ » وذلك بإضافة ٢ إلى الفرق بين
كل عدد والعدد التالي له ، أي : « ٦ ، ٤ ،
٨ ، ١٠ ، ١٢ » . أو المتسلسلة « ١ ، ٣ ، ٥ ،
٧ ، ... » وغير ذلك . ومن ثم فالرياضيات
هي - حسب فنجشتين وفقاً لقواعد معينة ، هي
تجربتها ونمذجتها ، قواعد منطقيّة تتعلّق
بالتجربة وإنعاشها ، وغير ذلك . وفي هذا

(١٠٢) ارجع في هذا بالتفصيل الى كتابنا « لمبيح فتجشدين » ، صفحة ٢٩٩ .

Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec. 151, P. 59. (1,2)

(١،٤) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٥٢٥ من سلسلة ١٢.

والا فهي كاذبة . وهذه القضية هي التي يسميها فئجشنستين بالقضايا العلمية أو قضايا العلوم .

وهكذا فالقضايا العلمية عند فئجشنستين ليست صادقة بالضرورة ولا كاذبة بالضرورة ، بل يتوقف الصديق فيها والكذب بناء على مقارنتها بالواقع الخارجي (فمن الرسم « أي القضية » وحده لا نستطيع أن نكشف ما اذا كان صادقا أو كاذبا) (١٠٥) ، وهذا ما يميزها عن القضايا التحليلية ، أو قضايا تحصيل الحاصل (مثل قضايا الرياضيات والمنطق) التي يتضح صدقها من بنيتها وتكوينها .

وعلى ذلك فالقضية العلمية التجريبية هي قضية احتمالية عند فئجشنستين لا يقين فيها ، وما دامت قوانين العلم عنده هي تعميمات لقضايا تجريبية مختلفة ، فانه يلزم من ذلك أن تكون قوانين العلوم الطبيعية عنده قوانين احتمالية لا ضرورة فيها ولا يقين . ويستشهد فئجشنستين على ذلك بتحليل فكرتين أساسيتين تمثلان بالعلم وفلسفته ومنهج البحث فيه ، هما فكرة الاستقراء وفكرة السببية (١٠٦) ، منتهيا الى أن فكرة الضرورة لا وجود لها في أي منهما ، وفيما يلي توضيح ذلك :

٢ سبب الاستقراء : والاستقراء Induction هو المبدأ الذي نتمتع عليه في البحث العلمي ، للوصول الى حكم عام ينطبق على كل الجزئيات أو الحالات المشابهة ، بناء على معرفتنا بعدة جزئيات أو عينة محدودة من تلك الحالات . أو هو كما يعرفه راسل

« ذلك الضرب من غروب الاستدلال الذي يكشف لنا عن قانون عام أو يبرهن عليه » (١٠٧) . فمن معرفتنا بأن :

أ - قطعة من الحديد وانها تتمدد بالحرارة

ب - قطعة من الحديد وانها تتمدد بالحرارة

ج - قطعة من الحديد وانها تتمدد بالحرارة

نتهي الى القول بأن « كل حديد يتمدد بالحرارة » ، وكأننا في الحالة التي ننتقل فيها من الحكم على بعض جزئيات الحديد بصفة ما وهي التمدد بالحرارة ، الى حكم عام يصدق على كل عينات الحديد ، انما نتنبأ بأن أية قطعة حديد سوف نصادفها مستقبلا ستكون متصفة بالصفة منها . وهنا تكمن المشكلة (وتعرف في كتب مناهج البحث في العلوم باسم مشكلة الاستقراء) الأساسية في الاستقراء وهي : على أي أساس يكون هذا التنبؤ صحيحا ؟ والجواب هو : على أساس ما عرفناه من حالات جزئية أو مفردة سابقة . لكن السؤال لا يزال قائما : وهل معرفتنا بعدد محدود من الحالات يجيز لنا الحكم على جميع الحالات الاخرى بانها ستكون كذلك بالضرورة ؟ هل يمكن من معرفتي (بأن بعض الطلبة مجتهدون) أن أعرف بالضرورة (أن كل طالسب مجتهد) ؟ ان الاحاطة العابرة بأبسط مبادئ المنطق التقليدي لا تسمح لنا بمثل هذا الانتقال ، فاحكام التقابل بالتداخل مثلا لا تجيز لنا الحكم على صدق القضية الكلية بناء على صدق القضية الجزئية المتداخلة معها . وهذا ما ينطبق على الاستقراء ، فمجرد الحكم على عدد من الجزئيات بانها متصفة بصفة معينة ،

(١٠٥) فترجع السابق ، عبارة رقم ٢٠٢٢٤ - صفحة ٧ .

(١٠٦) ويسميها فئجشنستين بقانوني الاستقراء والسببية ، وهما في الواقع ليسا من القوانين العلمية بقدر ما هما من المبادئ التي يمتد عليها التفكير العلمي في صياغة القوانين .

Russell, B. : Human Knowledge P. 259.

(١٠٧)

يكون قانوننا منطقياً ، اذ من الواضح أنه قضية ذات دلالة خارجية ، ولذا فهو لا يمكن أن يكون قانوناً أولياً كذلك (١٠٨) .

الا أن فنجشتين يقبل فكرة الاستقراء ،
والا أصبحنا بدورها عاجزين عن بلوغ التعميمات العلمية . لكنه يفسره - لا بوصفه مبدأ أولياً - بل على أنه مجرد افتراض يفسر ما يتبع في خبرتنا من ظواهر ، أو هو بعبارة أخرى ، أبسط فرض نفترضه لهذا التفسير ، فيقولان (عملية الاستقراء ليست الا عملية افتراض القانون الأبسط الذي يمكن أن ينسجم مع خبرتنا) (١٠٩) . ومن ثم فلا يقوم هذا الافتراض عنده على فكرة الأولية أو الضرورة ، والا كان قائماً على أساس منطقي ، بل أنه يقوم عنده على أساس نفسي فقط ، ويغير عن هذا المعنى بقوله (ان هذه العملية « اي الاستقراء » ليس لها أساس منطقي ، بل أساس نفسي فقط ، فمن الواضح أنه لا وجود لاسس نعتقد بناء عليها ان أبسط مجرى للأحداث هو الذي سيحدث حقيقة) (١١٠) . ويوضح ذلك بالمثل التالي : اننا نرى الشمس تشرق كل يوم ولذا فان أبسط فرض نفترضه ويكون متمشياً مع خبرتنا التي الفنا فيها شروق الشمس كل يوم ، هو ان نفترض أنها سوف تشرق غداً ، وذلك لاننا الفنا اطراد هذه الظاهرة كل يوم بلا استثناء ولا تخلف ، فكان الفنا لهذا الاطراد ونعودنا عليه هو اساس افتراضنا لما سوف يحدث وتوقعنا ايها .

٤ - مبدأ السببية : يظل فنجشتين مبدأ السببية - ويسميه بقانون السببية - على غرار تعطيله لمبدأ الاستقراء ، متنبهاً الى رفض فكرة الضرورة (عقلية كانت أو تجريبية) التي تبرز ارتباط ما يسمى بالسبب بما يسمى

لا يبرر الحكم على جميع الجزئيات المتماثلة بأنها متصفة بتلك الصفة الا على سبيل الاحتمال والترجيح . وهذا ما يلعب اليه فنجشتين اذ يرى أن الاستقراء لا يؤدي الا الى نتائج احتمالية فقط ، وبالتالي فكل القضايا والقوانين العلمية التي تتوصل اليها عن طريق الاستقراء تكون احتمالية فقط ، اذ لا يقين عنده الا في الرياضيات والمنطق فقط .

الا ان المشكلة السابقة ليست هي المشكلة الوحيدة المتعلقة بالاستقراء ، بل هناك مشكلة أخرى - لا تتعلق بنتائج الاستقراء - اما بالاستقراء نفسه من حيث المبدأ ، وتتلخص في أنه اذا كان الاستقراء هو المبدأ الذي نتمتع عليه في التوصل الى التعميمات العلمية ، فهل هذا المبدأ نفسه مبدأ أولي ، أم أنه هو نفسه كان نتيجة لعملية استقرائية ايضاً ، أم كيف توصلنا الى معرفته ؟

يرى بعض الفلاسفة أنه مبدأ أولي ضروري ، كما يرى بعضهم الآخر أنه ليس مبدأ أولياً انما هو مكتسب من الملاحظة والخبرة . لكن الاستقراء في هذه الحالة الأخيرة يكون هو نفسه نتيجة لعملية استقراء ، وبذلك تقع في الدور المنطقي ، اذ تنتهي الى مبدأ الاستقراء نتيجة لعملية استقراء ، وعملية الاستقراء تقوم على مبدأ الاستقراء ، وهذا خلف لأن المبدأ أو الشيء الواحد لا يكون برهانا على صحة نفسه . اذن فمبدأ الاستقراء لا يكون مكتسباً من التجربة . فهل هو اذن مبدأ أولي قبلي ضروري ؟

يرفض فنجشتين الاجابة بالايجاب على هذا السؤال (لأن كل ما هو خارج عن المنطق فهو عرضي) . ويغير عن هذا المعنى بقوله (وما يسمى بقانون الاستقراء لا يمكن بآية حال أن

(١٠٨) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٦٢١ - صفحة ١٥٢ .

(١٠٩) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٢٢ - صفحة ١٥٨ .

(١١٠) المرجع السابق ، عبارة رقم ٦٢٣ - صفحة ١٥٨ .

« ب » أن تلزم عن « أ » . ويرى هيوم أن هذه العادة العقلية هي التي نستمع عليها في التعميم الخاص بالعلوم الطبيعية ، والتكهن بالمستقبل بناء على الخبرات السابقة (فالعادة التي جعلتنا نستدل على وجود علاقة بين العلة والمعلول ، هي العادة نفسها التي جعلنا نستدل على وجود الجوهر ، من الصفات الموجودة في الأشياء) (١١١) . كما سبق فتجنشتين ، بل وكذلك هيوم ، إلى رفض الضرورة في السببية بمفكرى الإسلام مثل الهرى الأنصارى الذي ذهب إلى أنه (ليس في الوجود شيء يكون سبباً ولا شيء جعل لشيء ... بل محض الإرادة الواحدة يصدر منها كل حادث ويصدر مع الآخر مقترنا به اقتراناً مادياً ، لا أن أحدهما معلق بالآخر أو سبب له أو حكمة له ، ولكن لأجل ما جرت به العادة من اقتران أحدهما بالآخر) ، ومثل الجونى الذى ذهب إلى (أن الجيع بالعلقة في قياس الغائب على الشاهد لا أصل له ، إذ لا علة ولا معلول عندنا) ، ومثل الإمام الغزالي الذى ذهب في كتابه « تهافت الفلاسفة » إلى (أن الاقتران بين ما يعتقد في العادة سبباً وما يعتقد مسبباً ليس ضرورياً عندنا ، بل كل شيئ ليس هذا ذلك ولا ذلك هذا ، أن إثبات أحدهما لا يتضمن على الإطلاق إثبات الآخر ، ولا نفي أحدهما يتضمن على الإطلاق نفي الآخر . وليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ، ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر) (١١٢) .

ألا أن الجديد في رفض فتجنشتين لفكرة الضرورة في السببية ، وتميزه عن سبقوه إلى هذا الموقف ، هو أنه أقام هذا الرفض على

بالمسبب لجرد أن أحدهما يسبق الآخر أو يقتزن به . وفكرة السببية تلخص في أنه لا شيء - من - لا شيء فلا يمكن أن يوجد أى شيء أو يتفسر إلا إذا كان هناك سبب لوجوده أو لحدوث هذا التفسير . ومن ثم فهي تقوم على تصور وجود رابطة تربط بين ظاهرة وظاهرة أخرى أو بين شيء وشيء آخر على نحو يجعل من أحدهما سبباً في وجود الثاني . فإذا لاحظت أن الحديد إذا وضع بجانب النار يتمدد فيزداد طولاً ، ربطت بين ظاهرة تمدد الحديد ، وبين وجود الحرارة أو النار وقلت أن النار هي السبب في تمدد الحديد . وإذا لاحظت أن الورقة تشتعل إذا وضعت في النار ، ربطت بين ظاهرة اشتعال الورقة وبين النار ، وقلت أن النار هي السبب في اشتعال الورقة . ويمكن التعبير عن هذا المبدأ على النحو التالي : أنه كلما وجدت « أ » ، وجدت « ب » . وإذا وجدت « ب » ، كان ذلك معناه وجود سببها بالضرورة وهو « أ » . وهذه الضرورة في الربط بين « أ » ، « ب » أو في لزوم « ب » من « أ » ، هي ما يرفضه فتجنشتين . حقاً أن فتجنشتين لم يكن هو أول من ناقش فكرة الضرورة في السببية ، فقد سبقه إلى هذا بعض الفلاسفة الغربيين وخاصة الفيلسوف الانجليزي دافيد هيوم D. Hume في القرن الثامن عشر الذى فسر مبدأ السببية بوصفه عادة عقلية تكونت بناء على ما ندرکه على أطراف في تنابع الظواهر . فلأننا ندرکه دائماً أن « أ » تنبها « ب » في الوجود مئات المرات ، فأننا تألف حدوث الظواهر على هذا النحو ، لكن هذا لا يعنى عند هيوم وجود علاقة ضرورية تربط بينهما ، كما لو كانت طبيعة « أ » تستلزم وجود « ب » ، وكما لو كان من طبيعة

Hume, D. : A Treatise of Human Nature. Vol. I, Book I, Part IV sec. (١١١)
3, P. 211.

(١١٢) أدرج في هذا بالتفصيل إلى كتابنا « لميج فتجنشتين » ، صفحة ٢٠٨ وما بعدها .

قانون (١١٥) ، لأنه لا يقتصر على اطراد ظواهر معينة، إنما يتكلم عن معنى الاطراد بصفة عامة. فالقوانين الخاصة بكل علم من العلوم تتناول اطراد الظواهر المتعلقة بهذا العلم والتي تدخل في نطاق بحثه مثل الكيمياء والطب والفيزياء وغيرها . أما مبدأ السببية ، فهو ليس قانوناً كبقية القوانين العلمية الأخرى طالما أنه يتناول نكرة الاطراد دون الاختصار على هذا النوع أو ذلك من الظواهر . ويُعبر فتجنشتين عن هذا المعنى بقوله : إذا كان هناك قانون للسببية، فربما كانت صيغته كما يلي : « هناك قوانين للطبيعة » (١١٦) .

وعلى ذلك فيما أن مبدأ السببية نفسه ليس بالمبدأ الأولي اليقيني ، فمن الطبيعي إذن أن تكون قوانين العلوم التي نتوصل اليها بالاستقراء ، الذي نعتد فيه على مبدأ السببية (وكلاهما عند فتجنشتين مجرد افتراض) غير يقينيه ، بل هي احتمالية . ولذا فليس هناك ما يبرر أن يقف الناس عند قوانين الطبيعة، كما لو كانوا يقفون أمام شيء لا يجوز الشك فيه) .

٣ - وعلى الرغم من تنير وجهة نظر فتجنشتين الفلسفية التأخيرة ، فإن موقفه من كل من الاستقراء والسببية ظل كما هو . ولقد عبر عن مثل هذا المعنى في كتابه « أبحاث فلسفية » بقوله (لماذا تقول بأننا نشعر بوجود رابطة السببية ؟ أن السببية بالتأكيد شيء توصلنا اليه بواسطة التجارب والخبرات، أي من طريق الاقتران المبرر في وجود أحداث أو ظواهر معينة) (١١٧) .

اساس من نظريته اللرية المنطقية ، وذلك على النحو التالي :

١ - لما كانت الوقائع اللرية مستقلة بعضها عن بعض ، فكذلك تكون القضايا الأولية التي ترسمها ومن لم فلا يمكن الاستدلال على أية قضية أولية ، من قضية أولية أخرى ، إذ أنه (لا بد توجد رابطة عليية تبرر مثل هذا الاستدلال) .

ويطبق فتجنشتين هذا المعنى بالنسبة للتنبؤ بالمستقبل فيقول (أن أحداث المستقبل لا يمكن الاستدلال عليها من أحداث الماضي) بمعنى أن (ضرورة حدوث شيء ما لأن شيئاً آخر قد حدث ، لا وجود لها . فالضرورة لا تكون الا ضرورة منطقية) (١١٨) .

٢ - هكذا ينتهي فتجنشتين من رفض الضرورة في السببية الى القول بأن مبدأ السببية هو بمثابة افتراض تنظم على أساسه تجاربنا وخبرتنا العلمية (فالقضية التي تقول بأن فعلك سببه كذا وكذا ، هي مجرد افتراض . والفرض يكون قائماً على أساس قوي إذا كان لدى الإنسان عدد كبير من الخبرات المؤيدة) (١١٩) . إلا أن هذا الافتراض لا يمكن أن يكون ضرورياً أو صادقاً صدقاً أولياً لأنه لا يمكن افتراض اقضاء على تجربتنا السابقة ، ولأن الضرورة لا تكون أساساً إلا في المنطق .

وعلى الرغم من أن مبدأ السببية قد توصلنا الى الافتراضه بناء على ما وقع في خبرتنا من اطراد للظواهر ، إلا أنه لا يُعتبر هو نفسه قانوناً علمياً بالمعنى الصحيح (بل هو صورة

(١١٤) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ١٣٧ - صفحة

Wittgenstein, L. : The Blue Book, P. 15.

(١١٤)

(١١٥) رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ١٣٢ - صفحة

(١١٦) المرجع السابق ، عبارة رقم ١٣٦ - صفحة

Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec. 169, P. 68.

(١١٧)

استبعادها . ولقد كتب كارنپ مقالا خصصه لظهور هذا المعنى بعنوان « استبعاد التباينزيقا باستخدام التحليل المنطقي للغة » ، انتهى فيه الى أن : التحليل المنطقي في الفلسفة المعاصرة ، ينتهي بنا الى أن جميع العبارات التي تتناول موضوعات تدخل في نطاق الميتافيزيقا ، هي عبارات خالية من المعنى (١٧٣) .

(٢) تأليه في الفلسفة آير : Ayer, A. J.

ويتلخص في :

● القول بمبدأ التحقق (أو تحقيق المعاني) verification . ويلاحظ في هذا الصدد أن القول بمبدأ التحقق ليس مقصوراً على فلسفة آير فقط ، بل هو مبدأ مقبول لدى فلاسفة الوضعية المنطقية في جملتهم ، وقد استمدوه من قول شليك بأن معنى القضية هو طريقة تحقيقها ، فالقضية عنده (لا يكون لها معنى الا اذا كان من الممكن التحقق من صحتها أو كذبها) (١٧٤) بمقارنتها بالواقع الخارجي . ولقد تأثر شليك بفتجنشتين في قوله بفكرة التحقق ، واستمر هذا التأثير بدوره من خلال شليك الى فلاسفة الوضعية المنطقية ، ومنهم آير . ففتجنشتين كان يلجأ الى أننا يجب أن نقارن القضية بالوجود الخارجي الذي جاءت ترسمه ، فإن عبرت عن حالة الأشياء كما هي في الواقع ، كانت القضية صادقة ، والا فهي كاذبة . وهي في كتا الحالتين تكون ذات معنى . حقا أن فتجنشتين لم يستخدم كلمة «تحقيق» في فلسفته، الا أنه كان يستخدم كلمة «مقارنة» وكان يقصد بها نفس المعنى الذي ذهب اليه شليك ومن تبعه من الوضعيين المنطقيين من معنى التحقق ، ويعتبر آير من أكثر الوضعيين

(١) تأليه في فلسفة كارنپ : ويتلخص في :

● اقتفاء كارنپ اثر فتجنشتين في محاولة إيجاد تراز بين قواميد المنطق من ناحية وقواعد اللغة من ناحية أخرى ، وذلك عن طريق تصوير كل منهما في نسق رمزي صوري قوامه رموز خالية من مضمونات المعاني وذلك في كتابه « البناء المنطقي للغة Logical Syntax of Language » وكان فتجنشتين أول من ذهب الى أن صورة المنطق وصورة اللغة متشابهتان ، أو بعبارة أخرى أن الفكر واللغة شيء واحد ، لأن (الفكر هو القضية ذات المعنى) (١٧١) عنده .

● وفي اقتفاء كارنپ اثر فتجنشتين في تصنيف القضايا الى ثلاثة أنواع هي : قضايا صادقة دائما ، بحيث نتبين صدقها من مجرد ادراكنا لصورتها ، وهي شبيهة بعبارات تحصيل الحاصل عند فتجنشتين .

وقضايا كاذبة دائما ، ونتبين كذلك كذبها من مجرد ادراكنا لصورتها فقط . وهي قضايا التناقض عند فتجنشتين .

وقضايا تجريبية تتعلق بمجال العلوم التجريبية ، وبالتالي فهي قد تكون صادقة أو كاذبة ، وينتهي كارنپ الى أن أية قضية لا تدخل في أحد هذه الأنواع السابقة أو لا تنتمي اليها - تكون ، تلقائيا ، عبارة خالية من المعنى (على مستوى الفلسفة والعلم) .

● وفي أن كارنپ - مثل فتجنشتين - كان يذهب الى أن قضايا الميتافيزيقا التقليدية خالية من المعنى ، بل هي زائدة يمكن

(١٧١) رسالة المنطقية فلسفية، عبارة رقم ٤ صفحة ٨٢.

Carnap, R. : (The Elimination of Metaphysics) (in : Logical Positivism, (١٧٢) edited by : Ayer, A.) P. 60.

Schlick, M. : (Positivism and Readism) (in : Logical Positivism) P. 88. (١٧٣)

المتافيزيقي ، ليس انه يحاول استخدام العقل في مجال يستحيل عليه ان يخامر فيه مغامرة مجدية (١٧٦) ، بل هو انه يقدم لنا عبارات لاتحقق الشروط التي لا بد من توافرها لكي تكون العبارة ذات معنى (١٧٧) .

(ج) في فلاسفة التحليل اللغوي المعاصرين :

ومن أبرزهم في هذا الصدد :

(١) جيلبرت رايل Gilbert Ryle

الذي يبدو تأثره قتيشتين فيه واضحا ، وخاصة فيما ذهب اليه في مقال له بعنوان « التلميحات المضللة Misleading Expressions »

الذي يقول فيه (اننى اعنى بالعبارة ، معناها الايجابي ، كما اننى اقول حينما تكون العبارة صادقة انها تسجل واقعة من الوقائع او احدى حالات الاشياء ، اما القضايا الكاذبة فهي تلك التي لا تفعل ذلك) . ويمثل رايل لعبارات

المضللة بالقضايا شبه الوجودية Quasi-ontological . فالفيلسوف الميتافيزيقي

في نظره يستخدم مثل هذه العبارات التي لا تشير الى اى شيء في الواقع الخارجى - طالما هي شبيهة بالعبارات الوجودية من حيث الصورة - على انها تشير الى معنى شأنها شأن العبارات الوجودية . فاذا بحثنا عما تشير اليه مثل ما تفعل تلك العبارات الوجودية في الواقع الخارجى ، لما وجدنا شيئا . وفي هذه الحالة تنشأ المشكلة الفلسفية ، ويبدأ الفيلسوف الميتافيزيقي في التفكير في ضرورة وجود ما يقابل هذه العبارات والألفاظ ، حتى

دفاعاً عن مبدأ التحقق (١٧٤) ، بعد ان تعرض للنقد من جانب الفلاسفة المثاليين والسلبين ينهجون منهاجاً ميتافيزيقياً ، وخاصة في قولهم بان المبدأ نفسه غير قابل للتحقيق ، اذ اتنا لا نستطيع ان نطبق عليه معناه ، فننتحقق من صدقه او كذبه بمقارنته بالوجود الخارجى . وعلى ذلك فهو نفسه مما لا يمكن تحقيقه ، نستطيع ان نطبق عليه معناه ، فننتحقق من صدقه او كذبه بمقارنته بالوجود الخارجى ، وعلى ذلك فهو نفسه مما لا يمكن تحقيقه ، وبالتالي يكون خالياً من المعنى ، ومن ثم لا نستطيع ان نعتبره معياراً تحكم به على وجود معنى للعبارات او خلوها منه (١٧٥) .

ويرفض آير هذا النقد على اساس ان هذا المبدأ لا يصور الواقع الخارجى ، انما يتناول طريقتنا في تحليل العبارات التي تتناول الواقع ، ولذا فهو نفسه غير قابل للتحقيق ، فيقول (هناك حجة مشهورة يستخدمها اللذين يدافعون عن الميتافيزيقا ضد هجوم الوضعيين المنطقيين ، وهي ان مبدأ التحقق نفسه غير قابل للتحقق منه ... ومن الطبيعي الا يكون قابلاً للتحقيق ، فقد وضع هذا المبدأ كتعريف ، لا كتقرير تجريبي للواقع) .

● القول بأن عبارات الميتافيزيقا التقليدية خالية من المعنى ، وهو بهذا انما كان يردد ما ذهب اليه قتيشتين من اننا يجب ان نبرهن لكل من يقول قولاً ميتافيزيقياً ، انه لم يعط للألفاظ التي يستخدمها في عباراته اى معنى . فيقول آير (ان الاهتمام الذى توجهه للفيلسوف

(١٧٤) انظر في هذا مثالا له بعنوان « التحقق والخبرة verification and Experience » الذى نشره في كتابه « الوضعية المنطقية Logical Positivism وايضا القصة التى قدم بها لهذا الكتاب ، وارجع ايضا الى كتابه « اللغة ، والصدق ، والتناقض Language, Truth and Logic » .

(١٧٥) Collingwood, R. G. : An Essay Metaphysics, P. 163.

(١٧٦) ويقصد هنا آير الاشارة الى نقد « كنت » للميتافيزيقا التقليدية .

(١٧٧) Ayer, A. J. : Language, Truth and Logic, P. 19.

● أن ويردم - مثل فجنشتين - لم يكن يهتم بالنتائج الفلسفية التي يتوصل إليها بقدر ما كان مهتماً بمنهج التحليل نفسه من طريق التوقف عند الأسئلة التي تطرح في الفلسفة واختبار معناها لمعرفة ما إذا كانت صحيحة أو غير صحيحة ، وبالتالي ما يترتب عليها من مشكلات .

● أنه مثل فجنشتين في فلسفته المتأخرة ، يلجأ إلى أن السبب في وجود مشكلات الفلسفة إنما يعود إلى أن الفيلسوف حينما يستخدم اللغة ، إنما يستعملها على نحو يختلف عن النحو الذي تستخدم به في الحياة اليومية أو بمباراة أخرى (نجد أن الألفاظ التي تخرج من فمه ، لا تؤدي إلى نفس النتائج التي ألفنا لزومها منها) .

● أن ويردم يرى - مثل فجنشتين - أن الفلسفة يجب ألا تبحث في طبيعة الأشياء ، بل تجعل مهمتها المقصورة على عبارات التي يقال في الفلسفة أو العلم ، وبالتالي فهو ينتهي إلى نتيجة قريبة الشبه بفكرة اللاب الفسة (أو التشكيلات اللغوية) عند فجنشتين . فهو يرى أن أهم الأسئلة المتعلقة بنظرية المعرفة في الفلسفة ثلاثة ، هي :

سؤال عن معرفتنا بالأشياء المادية ، وسؤال عن معرفتنا بالموضوعات العلمية ، وسؤال عن معرفتنا بعقول الآخرين . فنسال مثلاً : كيف نعرف الأشياء المادية ، وعلى أي نحو تكون ؟ ولا نسال (ما هي طبيعة الأشياء المادية ؟) ، بحيث تكون الإجابة عن مثل هذه الأسئلة من القول المناسبة للنسب تتعلق بها موضوع السؤال . ويردم يلجأ في هذا الصدد إلى وجود مقولات ثلاث تشمل

ولو في عالم آخر غير هذا العالم ، على النحو الذي فعله أفلاطون قديماً في قوله بمالم المثل .

● وينتهي رابل إلى القول بأن العبارات الميتافيزيقية التقليدية عبارات مضلة ، لأنها في حقيقتها خالية من المعنى ، فيقول (أن النتيجة التي أقبلها ، هي أن هؤلاء الفلاسفة الميتافيزيقيين قد ارتكبوا خطأ كبيراً حينما حاولوا أن يسبقوا أهمية كبيرة على عباراتهم التي تجعل من « الوجود » مثلاً موضوعاً لقضاياهم ، ومما هو « حقيقي » صفة يصفون بها موضوعات قضاياهم ، أو محمولات يحملونها عليها ... أن ما يقولونه - على أحسن تقدير - لا يخرج من كونه عبارات مضلة تؤدي إلى سوء الفهم ، وعلى أسوأ تقدير ، شيئاً خالياً من المعنى ، أو هو مجرد لغو (١٢٨) .

● كما ينتهي رابل كذلك إلى نفس النتيجة التي انتهى إليها فجنشتين عن وظيفة الفلسفة ، على أساس أنها تحليل لعبارات اللغة ، للبحث فيها من أساس الخطأ الذي يؤدي إلى ظهور مشكلات الفلسفة . وبعبارة أخرى ، فقد أصبحت وظيفة الفلسفة عند رابل وظيفة علاجية ، وهي الوظيفة نفسها التي عبر عنها فجنشتين في كتابه « أبحاث فلسفية » بقوله (أن طريقة تناول الفيلسوف لمشكلة ما ، تشبه طريقة علاج مرض من الأمراض) (١٢٩) .

(٢) جسون ويردم John Wisdom

الذي يقتضي أثر فجنشتين في بعض الأحيان كما يسمي أحياناً أخرى في الطريق نفسه أبعد مما فعل فجنشتين ويواجه النتائج التي تربت على ذلك بصراحة أكثر . (١٣٠) وذلك بتوضيح من المقارنة التالية :

Ryle, G. : Misleading Expressions (in Logic and Language, by : A. Flow, (١٢٨) Vol. I) P. 14.

Wittgenstein, L. : Philosophical Investigations, Part I, sec. 255, P. 91. (١٢٩)

Pole, D. : The Later Philosophy of Wittgenstein, P. 103. (١٣٠)

في عبارات اللغة ، وإن نقص التعريف يرجع الى نقص الوصف التجريبي (١٢٢) .

كما يبدو تأثر فايزمان واضحا بفكرة فثجنشتين في أن مشكلات الفلسفة إنما تنشأ عن سوء استخدام اللغة ، لسوء فهم منطقتها . ولذا ينتهي فايزمان الى ضرورة توضيح أهمية أنواع الخلط الموجود في اللغة حتى لا تقع في الخطأ ، ونشر بالتالي من المشكلات في الفلسفة ما نحن في غنى عنه وما يظنه البعض مشكلات حقيقية ، مع أنها ليست بطبيعتها كذلك .

ويمثل فايزمان لأنواع المفوض الذي قد صادفناه في اللغة بعدة أمثلة : كان يكون للكلمة الواحدة معنيين مختلفان أو بتعبير آخر أكثر دقة (قد تكون هناك كلمتان تشتركان في نفس العلامة الصوتية الواحدة مثل كلمة (Like) التي تعني « يحب » ومعنى « يشبه ») .

ومثل عدم التمييز بين المعاني المختلفة للالفاظ على أساس أفعالنا للسياقات التي تدخل في تكوينها أو التي ترد فيها ، وهو في هذا الصدد يقول (حينما تستخدم الكلمة في سياقات مختلفة ، تبدو الكلمة نفسها كما لو كانت ذات معان مختلفة) (١٢٣) .

مما سبق يتضح مدى تأثر فايزمان بفلسفة فثجنشتين (وخاصة فلسفته المتأخرة) الذي ذهب في أكثر من موضع من كتابه « أبحاث فلسفية » الى أن معنى اللفظ إنما يتحدد وفقاً لاستخدامه الفعلي في اللغة ، وعلى السياقات المختلفة التي يدخل في تكوينها .

كل واحدة منها مبحثاً خاصاً ، فهناك ما يتعلق منها بالأشياء المادية ، وهناك مقولسة تتعلق بموضوعات العلم ، ومقولة ثالثة تتعلق بعقول الآخرين ، بحيث يكون استخدامنا للالفاظ والمبارات في اجابتنا عن سؤال يتعلق بالأشياء المادية ، من ضمن العبارات التي يمكن استخدامها في الإجابة عن هذا السؤال ، لا عن سؤال آخر يسأل عن كيفية معرفة العقل مثلاً . والواقع أن هذا الاستخدام لفكرة المقولات وبيق الصلة بفكرة فثجنشتين عن ألعاب اللغة التي نستخدم فيها اللفظ في سياق بحيث يكون له معنى يختلف عن معناه لو استخدم في سياق آخر أو لعبة أخرى من ألعاب اللغة .

(٣) فيرستدريك فايسمان :

ويبدو تأثر فثجنشتين فيه واضحاً ، خاصة في : قوله يبدأ تحقيق المعاني ، وإن كان ما ذهب اليه فايزمان مختلفاً الى حد ما فهو مثلاً - على الرغم من قوله بفكرة بتحقيق القضية بمقارنتها بالواقع الخارجي - إلا أنه يذهب الى أننا ننتهى دائماً الى الشعور بوجود نقص في هذا البناء ، إذ أنه لا وجود لتعريف يعرف أى حد تجريبي ، ويكون تعريفاً جامعاً يحصر جميع الامكانات (لأن كل وصف تجريبي يمتد دائماً في أفق مفتوح على الامكانات) (١٢٤) . وكلما اصغفنا الدقة في الملاحظة ، وجدنا ذلك الاقوى وقد ازداد اتساعاً ، ومن ثم يتعلم علينا أن نعقد مقارنة وريقة بين القضية التي تقال وبين الواقع الخارجي الذي لم تستنفد ملاحظتنا له كل امكاناته . وعلى ذلك فيسان (النتيجة هي : أن نقص مبدأ التحقق ، قائم على أساس نقص تعريفاتنا للحدود التي نحققها

Waismann, F. : (Verifiability), (in : *Logic and Language*, edited by : (١٢١)
Flew, A.) Vol. II, P. 122.

(١٢٢) المرجع السابق ، صفحة ١٢٤ .

(١٢٣) المرجع السابق ، صفحة ١١ .

عاشرا - خاتمة :

تبقى بعد ذلك عدة ملحوظات تتعلق بفلسفة فنتجشتين وتحليلاته بصفة عامة ، منها :

١ - ان فنتجشتين لم يكن فيلسوفاً وضعياً منطقياً ، كما لا تعبر فلسفته عن الاتجاه الوضعي المنطقي . حقاً ان بعض الوضعيين المنطقيين تأثروا بتحليلاته مثل كاروب وآير وغيرهما كما ذكرنا من قبل ، كما انه من الحق كذلك ان نقول ان جماعة فينا كانت تتدارس رسالته المنطقية الفلسفية ، حتى ليلهب البعض الى القول بأن « رسالة » فنتجشتين كانت أشبه ما تكون بانجيل فلاسفة وعلماء جماعة فينا ، لكن هذا لا يعني انه كان واحداً منهم ، بل كان فيلسوفاً تحليلياً بالدرجة الاولى ، مثله في هذا مثل برتراند رسل ، ومن قبله جورج مور ، ومن بعده فلاسفة التحليل اللغوي من المعاصرين ، وليس من الضروري ان يكون الفيلسوف التحليلي ، وضعياً بالضرورة .

٢ - ان فلسفة فنتجشتين تعرضت لنقد كثير ، كان بعضه قائماً على أساس من عدم الفهم وبالتالي كان سطحيّاً متهاوناً ، وبعضه الآخر كان قائماً على أساس من المغالطة المنطقية ، وبعضه الآخر كان قائماً على أساس من نظرة فلسفية مختلفة وموقف فلسفي مختلف ، مثل نقد موريس كورنفوت الذي يمثل وجهة نظر الماديين الجدليين (١٢٤) وبعضه الآخر كان صادقا وحقيقياً وبناء . ولعلنا اسرنا ما يتعرض له مفكر او فيلسوف هو النقد الذي يكون من النوعين الاول والثاني . فنقد من لم يفهم ، لا يستوفي شروط الحكم الخاص بتقييم أفكار غيره ، أما النقد القائم على أساس المغالطة ، فهو نقد مكر يبدو لأول وهلة كما لو كان نقداً صحيحاً ، لكنه في حقيقته ليس

كذلك . ومن هذا النوع ما قيل من ان موقف فنتجشتين لم يكن متسقاً مع نفسه حين يلعب الى أن وظيفة الفلسفة هي تحليل العبارات الفلسفية ، لا اقامة نسق ميتافيزيقي او تقرير قضايا فلسفية ، وبالتالي فما لا يمكن الحديث عنه ، يجب السكوت عن الخوض فيه (فما لا يستطيع الانسان ان يتحدث عنه ، ينبغي عليه ان يصمت عنه) (١٢٥) ، وهو مع ذلك يكتب كتاباً في الفلسفة ، مع علمه بان قضايا الفلسفة والميتافيزيقا كما يقول خالية من المعنى .

ومن الواضح ان مثل هذا النقد نفسه قائم على مغالطة منطقية ، بل وينتهي كذلك الى ما يسمى بالدور المنطقي . فالعبارة التي يقول فيها فنتجشتين ان اغلب قضايا الفلسفة خالية من المعنى ، هي نفسها احدي عبارات كتابه « رسالة منطقية فلسفية » ، وعلى ذلك فلو جعلناها معياراً للحكم على بقية عبارات الكتاب ، لكأنت عبارات الكتاب كله خالية من المعنى ، وبالتالي تكون هي نفسها - بوصفها واحدة منها - خالية من المعنى . اذن فالقول بأن (عبارات الفلسفة والميتافيزيقا خالية من المعنى) ، يكون هو نفسه قولاً لا معنى له ، ومن ثم لا يصلح ما لا معنى له للحكم على غيره سواء كان ذا معنى او لم يكن . وكان العبارة الواحدة في هذه الحالة تصبح ذات معنى وخالية من المعنى في وقت واحد ، وهذا خلف وباطل . ومصدر الخطأ هنا راجع الى اغفالنا ان الشيء الواحد لا يكون برهاناً على صحة او بطلان نفسه ، والا وقعنا في تناقض شبيهه بالتناقض المعروف بمشكلة الكذاب ، الذي قال - (ونفرض ان مقالة صحيح) - بأن « كل قومه كاذبون » ، وهو واحد منهم ، فهو كاذب ، اذن فالعبارة التي قالها كاذبة . ومن ثم تصبح العبارة الواحدة صادقة وكاذبة في وقت واحد .

هذه المشكلات . ان الفلسفة عنده فاعلية ونشاط ، هي عنده حركة الفكر ودأبه في تعقبه لمبارات الفلسفة والعلم من أجل تحليلها ، لتوضيحها وإلقاء الضوء على معناها . وما أكثر المبارات - عنده - التي تقال في الفلسفة ولا يكون معناها واضحاً ، فيتصور البعض أن غموض الفكرة أو معنى العبارة دليل على عمق فحواها أو مضمونها ، كما يتصورون أن وضوح الفكرة وبساطة العبارة دليل على ضحالة معناها وسطحياتها ، مع أن العبارة السهلة الواضحة تكون أكثر امتناعاً في التعبير لدى من لم تتضح في ذهنه الفكرة أو يتحدد المعنى .

والواقع ان الدعوة الى الوضوح في الفكر الفلسفي أمر مشروع بل ومطلوب ، ولعلنا قد فتحناشئين في دعوتنا هذه ، إنما كان يؤكد ما نادى به ديكرت من قبل في القرن السابع عشر من القول بالوضوح والتميز ، كما كان يؤكد مطلباً يتبناه الآن جمهوره كبيرة من الفلاسفة المعاصرين .

أما النقد الذي ينم من خلال منظور فكري معين ، أو من خلال معتقد فلسفي خاص ، فمن الواضح أنه يعبر عن وجهة نظر خاصة ، مثل نقد الماديين الجدليين أو المثاليين المتطرفين لفلسفة فئجشنشتين . أما النقد الموضوعي البناء فهو الذي أفاد منه فئجشنشتين بالفعل ، الأمر الذي انتهى به في فلسفته المتأخرة ، الى التخلي من كثير من أفكاره الفلسفية الأولى بعد اقتناعه بإمكان التخلي عنها .

٣ - ولعل هذا ينتهي بنا الى ما يرمى اليه ويضعه فئجشنشتين نصب عينيه في الفلسفة . وهو أن الهدف من التفلسف ، ليس هو الانتهاء الى نتائج يقينية ثابتة مطلقة ، أو إقامة انساق فلسفية مثالية ميتافيزيقية على الطريقة التقليدية المبروفة لدى كبار الفلاسفة . إنما الهدف عنده هو تحليل مشكلات الفلسفة ، وذلك لتوضيحها وبيان ما هو حقيقي منها وما هو زائف ، من طريق تحليل مبارات اللغة التي تساق فيها

أهم مؤلفات فجنشتين (مرتبة زمنية)

١ - « الأفكار » (١٩١٤ - ١٩١٦)

Notebooks, 1914—1916

(translated and edited by : Anscombe, C. E. Oxford, Blackwell, 1961)

(٢) « رسالة منطقية فلسفية » .

Logisch — Philosophische Abhandlung.

(edited by : Ostwald, in Annalen der Naturphilosophie, 1921, Wien)

وقد ترجمت هذه الرسالة عام ١٩٢٢ ، ثم عام ١٩٦١ الى اللغة الانجليزية، كما ترجمها الى اللغة العربية كاتب هذا العدد عام ١٩٦٨ ، وفيما يلي بيان بهذه الترجمات :

Tractatus Logico — Philosophicus

(١)

(translated by : Ogden, C.K., London, Kegan Paul, 1922).

Tractatus Logico — Philosophicus

(ب)

(a new translation by : Pears, D. F. and McGuinness, New York, The Humanituis Press, 1961).

(ج) « رسالة منطقية فلسفية »

(ترجمة الدكتور « علمي اسلام » - مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٨)

(٢) « محاضرات فجنشتين بين عامي ١٩٢٠ ، ١٩٣٣ »

Wittgenstein's Lectures in 1930—1933

(edited by : Moore, G. E., in Mind — January 1954, January 1955).

وقد امداد مور نشرها في كتابه :

Philosophical Papers, (London, K. Paul, 1948).

(٤) « الكتابان الأزرق والبني »

Blue and Brown Books.

(Oxford, Blackwell, 1958).

وهو مئة محاضرات خاصة للقائما فجنشتين على الذين من طلبته فيما بين عامي ١٩٣٣ ، ١٩٣٤ . وقد اعيد طبع الكتاب عام ١٩٦٠ ، ثم عام ١٩٦٤ .

(٥) « ملحوظات على اساس الرياضيات »

Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik.

وقد ترجم هذا الكتاب الى اللغة الانجليزية ونشر بعنوان :

Remarks on the Foundations of Mathematics.

(Trans. By : Anscombe G.E. — edited by : Anscombe 6 & Rhees, R. and Von Wright — Oxford, Blackwell, 1956).

وهو مختارات من ملحوظات مسجلها فتنجشتين عن فلسفة الرياضة فيما بين عامي ١٩٣٧ ، ١٩٤٤ . ولد اميد
طبع الكتاب مرة ثانية عام ١٩٦١ .

(٦) « أبحاث فلسفية »

Philosophische Untersuchungen

وقد ترجم الى اللغة الانجليزية ونشر بعنوان :

Philosophical Investigations

(trans. by : Anscombe, G.E. — edited by : Anscombe, G. and Rhees, R/— Oxford,
Blackwell, 1953).

وهو يمثل فلسفة فتنجشتين المتأخرة ، ولد اميد طبع الكتاب عام ١٩٥٨ ، ثم عام ١٩٦٢ .

★ ★ ★



نحو علم اجتماع للسينما

عز الدين خليل: هاشم نخاس

نضج السينما أصبحت السينما وسطاً معقداً يمد الفنان بإمكانيات عديدة : أفلام مجسمة وعادية ، ملونة أو بالأبيض والأسود ، ومنها تكتيك الكاميرا وتكتيك الميكروفون ، وتصوير الرسومات أو الرسم مباشرة على الفيلم ، وتسجيل الصوت إلكترونياً أو أن يرسم باليد على الفيلم . . . لقد أصبحت كل هذه الامكانيات وغيرها متاحة في صناعة الفيلم . ومنها يختار الفنان ما يناسب احتياجاته ، الأمر الذي لم يكن متوفراً منذ عهد قريب لارتفاع تكاليف الفيلم الناطق . ولكن توفر المجلات الرخيصة أخيراً جعل صناعة الفيلم في متناول من يريد . وما كان لحركة الفيلم السريعة في الولايات المتحدة - مثلاً - أن تولد بغير وجود هذه التسهيلات الجديدة .

وخلال تلك الأعوام أصبح الفيلم يملأ حياتنا ابتداء من أفلام الهواة من الأطفال

السينما هي أولى وسائل الاتصال الجديدة التي وصلت في هذا القرن إلى مستوى النضج وتحولت إلى شكل فني . ومن المسلم به أنه عندما أخرج جريفيث فيلمه الصامت الطويل « ميلاد أمة » عام ١٩١٤ من الحرب الأهلية ، فإنه أسهم في انضاج السينما باعتبارها وسط اختيار . وأعطى بذلك ان إمكانيات الوسط التصويرية قد تطورت وأصبحت من الثراء بحيث تسمح للفنان المبدع الجاد بأن يختار منها ما يكفي لإرضائه . وإن كان من الصعب أن نحدد بالضبط الزمن الذي نضج فيه الصوت في الأفلام الروائية ، ولكن مما لا شك فيه أن استخدام الصوت في الأفلام الروائية أصبح من الثراء أيضاً بما يكفي لوصوله إلى حد النضج عام ١٩٤١ عندما أخرج أورسن ويلز فيلمه « المواطن كين » .

والآن وبعد أكثر من خمسين سنة من بداية

* Jarvie, I. C. Towards A Sociology of the Cinema, London 1970, Routledge & Kegan Paul.

لا يوجد مثيل للنفاذ تحت جلد مجتمع آخر
مثل رؤية الأفلام المصنوعة للسوق المحلية .
 وأفلام « أوزو » من حياة الطبقة المتوسطة في اليابان ، وأفلام « ساياجيت راي » حسن البنغال ، وممظم الأفلام الأمريكية ، هي بمثابة منجم من المعلومات ، وضوء نفاذ يكشف لنا عما يدور داخل المجتمعات التي تصورها أو تسيء تصويرها .

ولمثل السينما حالة اجتماعية وجمالية معاً . ويتداخل الجانبان ، طالما أن السمة الاجتماعية قد تؤثر على الفن ، كما أن العوامل الفنية قد تؤثر على المجتمع . وعموماً فهي واحدة من أكثر أشكال الفن حيوية في عصرنا ، ومع ذلك فإن إبعادها الاجتماعية لم ينكشف لنا منها غير القليل . ومن الصعب تفسير هذا الإهمال ، ولكن « چارلي » يحاول في مقدمة كتابه الذي نعرض له هنا ، حصر عدد من العوامل التي يرى أنها شاركت في خلق هذا الإهمال ، ويمكن أن نجعلها فيما يلي :

١ - سوء الفهم لمفهوم علم الاجتماع وما يجب أن تتضمنه الدراسات الاجتماعية .
 فقد دأب الكتاب خلال الخمسين سنة الأخيرة على الخلط بين علم الاجتماع والعمل الاجتماعي ، كما يميل الكتاب إلى الخلط بين علم الاجتماع وعلم النفس الاجتماعي .

٢ - القصور العام من ناحية علم الاجتماع الوصفي للمؤسسات الرئيسية في مجتمعنا .
 فعلماء الاجتماع يميلون منذ زمن بعيد إلى تركيز أبحاثهم حول الطبقة الاجتماعية والدين وما شابه ذلك ، مهملين مجال علم الاجتماع الصناعي . ولا زال هناك الكثير من المؤسسات الاجتماعية لم توضع لها خرائطها الاجتماعية . وما يحاوله « چارلي » في كتابه هو أن يضع خرائط أولية من هذا النوع للمؤسسة السينمائية تشمل جوانبها المختلفة .

إلى عروض الأفلام من طريق شاشة التلفزيون أو في القصور أو في المكتبات أو من طريق شاشات دور العرض السينمائية التي انتشرت في كل ركن من العالم . وقد أصبحت السينما مركز الكثير من اهتمامنا ، ومركز الكثير من القيم ، والصور ، والخيالات ، وحتى الجهود الفكرية . وعلى خلاف أسلافنا لم يعد عالم السينما أو لغتها من الأمور الغريبة علينا .

غير أن السينما ما زالت لا تحظى بالنظرة الجدية من قبل المثقفين في مجتمعنا . ولا ينال انتاجها ما يستحقه من التقدير باعتبارها أعظم إنجازات العصر الثقافي والحضارية . ومن الممكن وضع قائمة سريرة ببعض أساندها من يجب أن يوضعوا بأي مقياس معقول على نفس المستوى مع أعظم فناني هذا القرن في التصوير والرواية والشعر والموسيقى وغيرها ، مثل : مايكل أنجلو أنطونيو ، التجمار بيرجمان ، روبرت بريسون ، جون فورد ، بستر كيتون ، أكبر اكرسوا ، فرات لايچ ، أورسن ويلز . وأنه لمن المحزن حقاً أن نجد من المثقفين من لم يسمع عن أسماء هؤلاء أو من أفلامهم . أو نجد منهم من لا يستطيع معرفة السبب في تميز هؤلاء المخرجين عن غيرهم .

وفي مقدمة مظاهر هذا القصور - التي يذكرها لنا چارلي - نجد ذلك الجهل المطبق بطبيعة السينما باعتبارها مؤسسة اجتماعية ، رغم جهود الكتاب من أمثال مارشال مكلوهن ، McLuhan ، الذين ناضلوا لرفع هذه النقاشة .

إن هذا الوسط - كما يذكر « چارلي » - يمثل الآن الصناعة الثالثة من بين الخمس صناعات في الولايات المتحدة ، التي تعتبر بدورها في مقدمة دول العالم الصناعية . ومنذ الحرب العالمية الأولى أصبحت تمثل أحد صادراتها الأساسية . وتتخذ الولايات المتحدة من السينما أقوى وسيلة لنشر ثقافتها القومية . ومن وجهة النظر الأنثروبولوجية

مجموع ما نشر نجد منها : التردد على السينما وعلاقته بالذكاء ، مدى تقمص الجمهور لنجوم الشاشة والشخصيات التي يمثلونها ، أكثر الأفلام تأثيراً على الأطفال .. وهكذا . ومن أمثلة هذا النوع مما كتب في هذا الموضوع كتابا ماير Mayer « السينما الانجليزية وجمهورها » و « علم الاجتماع والفيلم » .

أما تطيل المضمون الذي نجاهه عند أمثال « جونز » (١٩٤٢) ، و « فولفشتاين » و « لايس » (١٩٥٠ - ١٩٥٥) ، و « ميد » (١٩٥٩) ، فهو تحليل مشتب وغير مجد . ما يكاد المرء يشعر باقترابه من الهدف حتى يبعد عنه .

وأما بخصوص علماء النفس أمثال « كراكور » (١٩٤٧) و « هاو » (١٩٦٥) فهم يقدمون فروضا غير مقبولة من وجهة نظر علم الاجتماع ، أو يتناولون الأفلام كما لو كانت في فراغ اجتماعي .

وما يهنا هنا هو أن ننظر الى السينما باعتبارها إحدى المؤسسات الاجتماعية بين غيرها من مؤسسات عديدة ، ولا يقتصر البحث على الأفلام الجيدة وإنما يشمل بدراسته الأفلام التافهة وجمهورها كذلك، لأن هذا الكتاب ليس بحثاً جمالياً وإنما هو بحث اجتماعي .

وما يهم علم الاجتماع السينمائي هو مجموع الإنتاج السينمائي ، وتسويقه ، واتكاسه على الجمهور ، وإلى حد ما تقويم الأفلام والعوامل الاجتماعية التي قد تساعد في الكشف عن سبب جودة أحدها ورتدة الآخر . ذلك أن مهارة الفنان التقنية ، وخياله ، وقدرته، الإبداعية وسيطرته على مادته ، لا بد وأن يرجع إليها - على الأقل - بعض أسباب الخلاف بين الجيد والردىء . ولكن هذه السمات لا ترجع إلى الفرد وحده ، وإنما هناك

٣ - الارتباطات السوقية المتعلقة بالسينما بسبب حداثة من ناحية ، وبسبب شعبيتها من ناحية أخرى . كما كان لأفلام هوليوود التجارية التافهة في العشرينات والثلاثينات أثرها الواضح من هذه الناحية . ولم تنجح - للأسف - الجهود الجادة التي بذلها أمثال روما وأرنهيم وجريسون وإيزنشتين وغيرهم في النقد والتنظير وصناعة الفيلم ، في محو هذا الأثر .

٤ - الشعور بأنه لا يوجد سوى القليل مما يمكن أن يقال في موضوع علم اجتماع السينما . وهذا القليل مما يقال إنما تافه لا قيمة له أو معروف . ويرى جارثي - بحق - أن محاولته في هذا الكتاب الذي يلقبه « نحو علم اجتماع سينمائي » تعمل على تعرية هذا الادعاء والإطاحة به .

ويجلد لنا « جارثي » هذه من الكتابة فيقول في تصديره :

إن أول ما أهدف إليه بهذا العمل هو أن أحاول الجمع بين عدد من شتات المعلومات المبعثرة التي لا حصر لها فيما تشر عن السينما وأضعها تحت الفحص . وليس هناك في الواقع إطار فرض حتى الآن يحيط بكل هذه المعلومات . وستكون مهمتي هي أن أوسع إطاراً - غير نهائي - لعلم الاجتماع في هذا المجال يمكن أن تنتظم من خلاله تلك الأشعات من المعلومات بحيث يشرح ويستوهم الوقائع ويضع الأسئلة ، ويشر إلى غيرها مما يفيد في تنظيم مناقشة الموضوعات وبكشف حسن الثغرات في المعلومات المبعثرة ..

ولكن المشكلة الأساسية هنا هي أن معظم ما تشر تحت اسم علم الاجتماع السينمائي لا يعنى هذا العلم - أى علم الاجتماع - ولكن يعنى علم النفس . وليس علم النفس الخاص بالسينما بل الخاص بالجمهور في السينما . ولو أخذنا عينة من أكثر الموضوعات تكراراً في

بعض الأبنية والمنظمات الاجتماعية أكثر فعالية من غيرها في منح الفنان الفرصة وحته على الاجادة في العمل . وهذه هي الطريقة التي سنتناول بها هنا مشكلة الأفلام الجيدة والردئية .

ويضع « چارثي » في اعتباره ما يؤخذ على علماء الاجتماع بأنهم يكتوبون مادتهم دون أن يشعروا بحاجة إلى دخول السينما ورؤية الأفلام . فالحبكة القصصية وما تحمله من معنى اجتماعي تمثل بالطبع عنصراً هاماً بالنسبة لمعلم الأفلام لا يمكن تجاهله . غير أن الصفات السينمائية المرئية والسمعية للأفلام تسهم في تأثيرها بقدر كبير . كما قد يؤخذ عليهم أيضاً الافتقار إلى النسبوسور بالتعاطف مع السينما باعتبارها وسطاً فنياً .

ولكن لعلنا نجد ما يرفع من « چارثي » هذا الاتهام فيما يقوله في مقدمته من حبه للسينما :

« وعن نفسي كأحد المثقفين أجد المتعة أحياناً في أكثر الأفلام تقليماً . ولكنني أمتنع أيضاً بمشاهدة الجديد من أفلام « جون كراوفورد » أو « لانايرز » أو الأفلام الرقيقة من أعمال « دوجلاس سيرك » أو « جان نيچوليسكو » ، أو أفلام الحركة المثيرة مثل « القراصنة » أو « فيراكروز » أو أفلام المغامرة مثل « لعبة التحزير » أو « أرابيسك » . ولا أشعر بأن الاستغراق في هذه الأفلام يعنى الفناء مقاييسي النقدية » . كما يقول : « وقد قمت بأعمال ميدانية في هذا الحقل لأنني أحب المجتمع السينمائي الذي أتمنى إليه ، وأنا أاذ أكتب عنه فالما أكتب من أجل المزيد من الفهم لهذا المجتمع » .

هذا وقد سبق أن قام الدكتور « چارثي » بتدريس مادة الفلسفة بملرسية لنسبن للاقتصاديات ، وجامعات : هونج كونج وتوفتس ويوسن . ويشغل الآن كرسي

الاستاذية للفلسفة بجامعة يورك في تورنتو . وينصب اهتمامه بوجه خاص على الدراسات التي تجمع بين الفلسفة والملم الاجتماعية . وقد ألف كتاباً عن « الثورة في الأنثروبولوجيا » (١٩٦٤) ، وكان كتابه الثاني بعنوان « هونج كونج : مجتمع عند مفترق الطرق » (١٩٦٩) . أما كتابه الثالث الذي بين أيدينا الآن « نحو علم اجتماع للسينما » فقد نشر عام ١٩٧٠ .

وفي هذا الكتاب الأخير يرى « چارثي » أن أهم المسائل التي تشغل علم الاجتماع المنشود للسينما تنحصر في مجموعات الأسئلة الرئيسية الأربعة التالية :

- (١) من الذي يصنع الأفلام ؟ ولماذا ؟
- (٢) من الذي يرى الأفلام ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟
- (٣) ما الذي يتم رؤيته ؟ وكيف ؟ ولماذا ؟
- (٤) كيف تقوم الأفلام ؟ ومن الذي يقومها ولماذا ؟

ومن الواضح أن هذه الأسئلة تأخذ ترتيباً زمنياً يتفق والترتيب الزمني لصناعة الفيلم ابتداء من الفكرة ثم الإنتاج ثم البيع ثم التوزيع ثم الرؤية والاختبار ثم التقويم . وهذا الترتيب إلى جانب كونه ترتيباً زمنياً ، فهو أيضاً ترتيب منطقي . وقد أخذ « چارثي » به في تقسيم كتابه إلى أربعة أجزاء . نحاول فيما يلي أن نعرضها بقدر من التفصيل نوعاً . وقد قصصنا الاقتصار على مجرد إعطاء فكرة سريعة أو موسمة عن الكتاب ، وإنما أخصه تلخيصاً وافياً محتفظاً فيه بمعظم أفكاره وطريقته في الاستدلال حرصاً على احاطة القارئ العربي بكل ما جاء به نظراً لأنه المحاولة الأولى من نوعها في هذا الملم من ناحية ، ولما يتضمنه الكتاب أصلاً من ثروة هائلة من الملم والنصايا المثيرة من ناحية أخرى .

غير أن الفروق بين الفنون الفردية والفنون الجماعية ليست تفروقا قاطعة بحيث لا يمكن لهما تبادل للمواقع . ذلك أن من الممكن أن نجد من يصنع فيلمه أو يقيم كوخه بمفرده ، كما يمكن أن تشترك مجموعة في تأليف قصة أو قصيدة أو رسم لوحة أو نحت تمثال . أما الخلافات الهامة بينهما فهي خلافات في تعقيدات النظم التي تسير عليها عمليات الإنتاج . ومن هذه الناحية نجد حتى فنّي العمارة والفيلسوف يختلفان .

ولن نفي هذا القارئة بين درجات تعقيد النظم الانتاجية في الفنون المختلفة . ولكن من المهم أن نعرف أى الأشخاص هو المبدع الأساسى في هذه الفنون الجماعية .

إن الأمر بالنسبة لهذه المشكلة يبدو أقل وضوحاً في الفيلم عنه في الفنون الجماعية الأخرى مثل العمارة والكتاب والأسطوانة . ذلك أن هناك من يذهب إلى أن عمل كاتب السيناريو هو الذى يمثل جوهر الفيلم ، ويذهب البعض الآخر إلى أن عمل المخرج هو الأساس . بينما قد نجد الآن الباقي من بعض الأفلام هو أداء أحد الممثلين ، أو قد يرجع إلى عمل المصور أو المونتير أو مصمم الديكور . ولكن يبدو أنه من الأفضل أن تأخذ بالفرض القائل بأن المخرج هو الشخصية الأساسية فهو المسئول كلية عما يظهر على الشاشة .

والمخرج صاحب الأسلوب يستطيع أن يقدم فيلماً حتى وإن كان التصوير أو المونتاج أو التمثيل أو الصوت أو الديكور أو غيره رديفاً .

ولكن هذا الفرض يكون مضللاً ، ولا يمكن الأخذ به عندما يصبح روتين الإنتاج داخلاً الاستديوهات الكبيرة هو العامل المسيطر ، حتى وإن سمح هذا الروتين للمخرج باختيار ممثليه والعاملين معه . إذ لا يمكن أن تلقى المسئولية على من لا يملك السلطة . وإن كنا نجد عدداً وفيراً من الأفلام اسم بطابع شخصي إلى حد كبير إبان ذروة نشطاسات هوليوود

ويقع الكتاب في ٣٩٤ صفحة يشغل الصلب منها الذى يتمثل في الأجزاء الأربعة المشار إليها سابقاً ٢٠٥ صفحة . ويشغل أغلب الصفحات الباقية قائمة بيبليوجرافية قيمة من ص ٢٢٩ حتى ص ٣٦٦ يسبقها ملحق صغير عن « الفيلم والتداخل بين القيم » وهو عبارة عن تطبيق لبعض ما ورد في صلب الكتاب من أفكار بطريقة عامة . أما بقية الصفحات في ما بعد القائمة البيبليوجرافية فتشغلها ثلاثة فهارس أولها عن الموضوعات والثانى عن الاعلام والثالث عن الأفلام التى تضمنها الكتاب .

هذا وقد احتفظت في تلخيصي لصلب الكتاب بالعناوين الرئيسية التى تشمل أجزاءه الأربعة ثم عناوين الفصول التى يضمها كل جزء منها . أما العناصر التى يتكون منها كل فصل فلم أذكر عناوينها واكتفيت بذكر أرقامها كما جاءت في الأصل . ولم أتروك منها عنصراً واحداً .



علم اجتماع الصناعة

أولاً - شدة الارتباط بين علم الاجتماع الصناعى وعلم الاجتماع السينمائي :

١ - على خلاف الفنون الفردية السابقة كالشعر والموسيقى وعلى غرار الفنون الجماعية كالسرح والعمارة ، من النادر أن يكون الفيلم نتاج فرد دون مساعدة الآخرين . ذلك أن عمل الفيلم يتطلب قدرات مختلفة كالتصوير والتحميض والطبع والمونتاج وتسجيل الصوت والمكساج . وبعد عصر الرواد الأوائل حيث كان كل شخص يستطيع أن يقوم بمعد من الأعمال . أصبح العمل في الفيلم الآن ينقسم إلى تخصصات ، وأصبح من النادر أن نجد من يجيد غير عمل واحد منها .

نجاح الفيلم الأمريكي ونظام الانتاج ؟
الإيجابية : نعم ، ولقد حاول هذا
النظام دائما الحفاظ على رفع المستوى العام
للأفلام ، واستطاعت هوليوود منذ أوائل هذا
القرن انتاج عدد هائل من الأفلام ذات المستوى
المرتفع الرفيع في السيناريو والتمثيل والاخراج
والتصوير والصوت والدبكيور وغيرها .
ونادراً ما تسمى هوليوود لانتاج أعمال فذة
فريدة ، ولكنها تعمل على توفير انتاج عام جيد
يفهم السوق العالية . وهذا هو سر انتشار
أفلامها .

وبدلنا ذلك على وجود ارتباط واضح بين
النجاح الفني والنجاح التجاري . وأنه لا
تعارض بينهما . يؤكد الفكرة تاريخ الفيلم
الأمريكي نفسه . فعندما تعرض لفسوزو
التليفزيون عملت الشركات السينمائية على
« انشاء القيم الانتاجية » التي تشمل في الألوان
ومساحة الشاشة وأماكن التصوير وطول
الفيلم وحشد الممثلين . الا ان الأفلام لم
تتحسن تحسناً ملحوظاً . ولعل السبب ان
تحسين القيم الانتاجية ظل داخل نطاق آلية
الانتاج الضخمة الموجودة من قبل . وبين أن
رفع مستويات الإبداع يتطلب زيادة في حرية
المبدع . وهو ما سلمت به هوليوود لكبار
رجالها . وأصبحت تسمح لهم بحرية لم
يسبق لها مثيل ليصنعوا ما يريدون بالطريقة
التي يريدونها ، والآن نجد من المنتجين
المخرجين أمثال ، فورد ، وايلر ، وايلدر ،
هتشكوك ، وايز ، كما نجد من الرجال الجدد
أمثال ، فرانكهايمر ، ممن يعملون خارج جدران
الاستديو . وهم اقدر على تحقيق أفكارهم
الاصيلة أكثر مما كان لهم في الثلاثينات
والأربعينات . وبهذا المعنى تحسن الانتاج
وألهمت التغييرات التنظيمية لها .

وعلى كل حال فان معالم الانتاج والتوزيع
أخذت في الاختلاف بشكل جدي عما كانت
عليه من قبل بانتشار ظاهرة المنتجين المستقلين

السينمائي قبل الحرب مثل أفلام السرب
للمخرج فال ليوبتون ، وأفلام (٢٠٠٠)
الموسيقية ، وأفلام كل من : كوكر وفورد
وهوكس وهتشكوك ولانج ولويتسن وفيدور
وفون ستيرنبرج ، وغيرهم .

٢ - من الأسئلة التي تفرض نفسها .
لماذا نجد فيلمي (س) و (ص) يتمثلان في
كثير من الوجوه . ومع ذلك يفضل أحدهما
الأخر ؟ . وربما كان الفيلمان من انتاج نفس
الشركة ، بنفس الديكور ، بنفس الممثلين :
بنفس الأدوار تقريباً ، وبنفس القصة غالباً .

وتفيدنا المقارنة بين الفيلمين في رفع مستوى
الفيلم لأنها تضع يدنا على أسباب أفضلية
أحدهما على الآخر . ويتضمن ذلك بالضرورة
معرفة المسئول عن الأشياء الحميدة في الفيلم
الجيد ، وكيف تم عملها ، وهل هي مما يمكن
أن نتعلمه ؟ وهل الفيلم الجيد ببساطة نتاج
رجل ماهر ، أم انه نتاج وضع المسئولية
في أيدي ماهرة ؟

ان الذين يذهبون الى أن تقويم الفيلم يقتصر
على الدليل الداخلي الكامن في العمل نفسه لا
يمكنهم أن يعرفوا السبب في رداة إحدى
القطعات مثلاً . ومن ثم لا يعرفون كيف يمكننا
أن نرتفع بمستوى الفيلم . ثم كيف نستطيع
تقدير المخرج إذا لم نعرف السبب ؟ . ان
الدليل الخارجي وحده - وليس الدليل
الداخلي - هو الذي يستطيع أن يحدد لنا مثل
هذه المسائل . لقد ولي عصر اعتبار العمل
الفني كائناً حياً مستقلاً يفسر نفسه بنفسه .
ولم يعد من الممكن تفسير أي عمل من أعمال الفن
دون خلفية من المعلومات . والفيلم باعتباره
انتاجاً معقداً لعملات متعددة لا يسمح لنا
بالجراحة على تصور أن ما يتضمنه يمكن تفسيره
دون الاستعانة بدلائل آخر .

٣ - لماذا كانت أفلام هوليوود أكثر أفلام
العالم انتشاراً ؟ . وهل هناك علاقة بين

وتجهيزها بالمعدات اللازمة) أو للانتاج (بتمويل الاستديوهات والموظفين بها) ، وكان معنى ذلك قدوم رجال الأعمال والممولين . فالسينما من بدايتها كانت صناعة مرتفعة التكاليف .

٢ - ظهرت الشركات التي تخصصت في صناعة الأفلام . واستلزم تأجير الاستوديو والمعدات وتمويل الانتاج اقتراض المال اللازم، ودخل بذلك التمويل الفصح . وأصبحت بنوك نيويورك وما زالت المصادر الرئيسية لتمويل الانتاج . وما لبث رجالها أن أصبحوا أعضاء في مجالس شركات السينما . وفي النهاية أصبحوا يوجهون الصناعة .

وكان من غير المجدي لدور السينما شراء نسخ الأفلام ، فهي لا تحتاجها إلا للعرض عدة أيام ، والاستديو من ناحية أخرى يهيم بيع الأفلام لتمويل انتاجه التالي . ومن هنا برز دور القوة الثالثة بينهما . وتمثل في الموزع ، الذي يشتري الفيلم من الاستديو ويؤجره لدور العرض . وإذا كان هناك استوديوهات متخصصة في إنتاج أفلام الضرب وأخرى في إنتاج الدراما أو الأفلام الكوميديا ، فالموزع يحصل على الأفلام من المصادر المختلفة وبذلك يسمح لدور العرض بالتنوع ، وأصبح للموزع كلمته فيما يصنع ، حيث أنه لا يشتري من الأفلام ما يظن عدم إقبال دور السينما عليها .

ولم يلبث الموزعون أن واجهتهم المشاكل من جانبي الانتاج والعرض معاً . فقد أدى التوسع في انشاء سلاسل دور العرض من ناحية ، وتجمع الاستديوهات معاً في شركات كبيرة من ناحية أخرى ، إلى أن تقسوم الاستديوهات الكبيرة بالتوزيع لحسابها ، وأن تقوم سلاسل دور العرض بالتعامل مباشرة مع شركات الانتاج . كما بدأ المنتجون بشراء سلاسل دور العرض لضمان السوق . وأدى هذا النمو للبناءات الاحتكارية الضخمة إلى

التي أصبحت تحل محل ظاهرة الاستديو أو الشركات الضخمة التي تتجه الآن إلى التوزيع أساساً . كما لم يعد الفيلم موجهاً إلى كل الناس ، وكل الأذواق ، وإنما إلى جمهور معين .

وعلى هذا يمكننا أن نخلص - بمنهج علم الاجتماع - إلى أن وضع صانع الفيلم لم يكن شيئاً بسبب احتياجه للعمل داخل تنظيم إنتاجي معقد . فالامتيازات تفوق المثالب . وما يجدر الإشارة إليه أن المسؤولية لا تضيق داخل تعقيدات التنظيم . كما أنه من الواضح أن من مميزات التنظيم أنه يميل إلى افادة الأرض الوسطى ، ويمثل ذلك في رفع المستوى العام للانتاج المتوسط .



ثانياً - نمو الصناعة :

١ - جاءت السينما كاختراع أولاً دون احتمالات تجارية ظاهرة . وكانت مجرد أداة ، أو لعبة لتسجيل الحركة وإعادة عرضها ، لم بدأت تكشف عن إمكاناتها ، وخلق جمهورها ، كما خلقت الحاجة إليها . وهكذا نجد - في هذه الحالة - أن الاختراع خلق الطلب طبقاً لما تقرره إحدى النظريات التقليدية في الاقتصاد ، على خلاف ما تقرره النظرية التقليدية الأخرى التي تذهب إلى أسبقية الطلب على الاختراع أو ما تقرره النظرية الماركسية من الضرورة الاقتصادية .

وقد بدأ البناء الحقيقي لصناعة السينما مع انتاج الأفلام القصصية بكمية كافية لتغطية البرامج الترفيهية باستمرار . ذلك أنه ما أن تم بناء دور السينما حتى أصبح من اللازم توفير الأفلام الجديدة باستمرار للاحتفاظ بعمود الجمهور مرة بعد أخرى . ولتحقيق ذلك كان على الهواة والأول أن يتركسوا المجال للمحترفين ، وكان لا بد من توفير رأس المال اللازم سواء للعرض (بأعداد الأبنية الخاصة

تفنيق فرصة التنوع والاختيار أمام الجمهور .

وفي حوالى عام ١٩٥٠ كان هناك الخوف من اجتياح التلفزيون للسينما كما اجتاحت السينما الفودفيل من قبل . وعملت صناعة السينما على حماية نفسها بإدخال بعض التحسينات الشكلية . وبقيت السينما ، لا بسبب ما أدخلته من تحسينات ولكن لأن وظيفة التلفزيون - كما ظهرت فيما بعد - لا تتداخل مع وظيفة السينما الأفي حدود ضيقة جداً . وما يجيد تقديمه كل منهما يختلف عن الآخر . كما يختلف بينهما نوع الجمهور . وقد انتهت الصناعة - رغمًا عنها - إلى إعادة تحديد دورها ، وواصلت تقدمها بقوة متزايدة .



ثالثاً - البناء الحالي للإنتاج الرأسمالي :

١ - أن اقتصاديات الإنتاج السينمائي لا يهتما في حد ذاتها ، وإنما يهتما منها ارتباطها بالبناء الاجتماعى للسينما طالما أن الأفلام تصنع لتباع . وهناك نوعان من الإنتاج ، استئاج الاستديوهات الكبيرة والإنتاج المستقل .

وكان المنتج هو صاحب الكلمة الأخيرة وفقاً للنظام القديم في الاستديوهات الكبيرة فكان يتدخل مثلاً في أمانة التصوير وفي المونتاج . وهناك من المخرجين من أقدم هذا النظام سيطرتهم على أفلامهم ، وأن تفرقت الأحوال الآن وأصبح المخرج يتمتع بحرية أوسع إلا أن ذلك لا يحدث مع كل المخرجين . إذ على المخرج أن يبرهن أولاً أنه يستطيع أن يحقق عائداً مالياً كبيراً قبل أن يسمح له بالميزات المفتوحة وحرية الاختيار .

أما الإنتاج المستقل فيأخذ نظام التحريم Packing . وفقاً لهذا النظام التعاونى يصبح المخرج وكاتب السيناريو والممثلون شركاء ولهم

حصة في الأرباح صلاوة على أجورهم نظير أعمالهم . ويخلصهم هذا من نظام الاحتكار الذى كان يعمل به الاستديو الكبير إذ كان يحرمهم من العمل مع منتج آخر لعدة سنوات بناء على العقد المبرم بين الطرفين . ولكن لعل أهم ما يمتاز به هذا النظام أنه يسمح للمخرج بالإشراف الكامل على الفيلم . ويصبح هو المسئول الأول والأخير عنه . ومن لم يستطيع أن يضمه رؤيته . ويتبادل المخرج الثورى مع المنتج الذى يصبح مجرد منفذ أو مدير داخل عملية التحريم . وهذا ما يوضح السبب فى إصرار المخرجين والممثلين ذوى الطموح على إنتاج أفلامهم لحسابهم حتى يتسنى لهم صناعة الفيلم فنياً كما يتوقون .

والقصة أو السيناريو هو العامل الأساسى لانتاج الفيلم فى نظام الاستديو الكبير . أما المنتج المستقل فهو لا يهتم بالسيناريو وحده قدر اهتمامه بمن هو المخرج ؟ ومن هم الممثلون ؟

٢ - ويهتما في علم الاجتماع تحديد أهداف العاملين فى الصناعة . وإذا نظرنا إلى أهداف العاملين فى الفيلم نجد أنها قلما تتفق . أن كل ما يعنى المنتج أن يتم عمل الفيلم حسب جدول زمنى موضوع ، وأن يتم فى حدود الميزانية ، وأن يحقق ربحاً . وفيما عدا هذه الأهداف الثلاثة لا يهيم من أمر الفيلم شيء . أما المخرج فيهمه أن ينتهي الفيلم حسب الجدول الزمنى المحدد ، وأن يكون على علاقة طيبة بالمستخدمين ، وهو يرغب أيضاً فى الربح ، كما يرغب فى أن يظهر استاذيته فى تحريك الكاميرا والإيقاع وتوجيه الممثل والإخراج عموماً ، لأن كل ذلك سيؤثر على مستقبله .

وما يهم كاتب السيناريو هو أن يرضى المخرج والمنتج من عمله ، إلى جانب رغبته فى أن يلقى السيناريو الذى كتبه الحظوة بين

نحو علم اجتماع السينما

ويمكن تقسيم تاريخ الفيلم السوفييتي الى ثلاث مراحل : اولها الرحلة الذهبية عند قيام الثورة التي انتهت بسيطرة ستالين الكاملة على الامور حوالي ١٩٢٨/١٩٢٩ ، وطيها الفترة الستالينية التي استمرت حتى ١٩٥٦ . وبمدها جاءت المرحلة اللاستالينية وتميزت بانحاش قدر من الحرية .

اما في بولندا فقد تمتعت السينما بقدر اكبر من الحرية كما هو واضح بوجه خاص في اعمال المخرجين الشبان امثال « واجدا » الذي اخرج « ماس ورماد » و « ليدى ماكبت » سييريا « و « مونك » مخرج « البطولة » و « المسافر » و « بولانسكي » مخرج « السكن في الماء » و « كاليوفتش » مخرج « فطار الليل » .

ولكن ما زال هناك في البلاد الشيوعية عالقان يحرمان المخرج من الحرية . ذلك انه لا بد من موافقة المسؤولين اولا على تصور فكرة الفيلم . ثم لا بد من الموافقة بعد ذلك على عرضه . وكلنا يعرف مأساة فيلم « ايفان الرهيب » الذي حجب لمدة عشر سنوات .



رابعا - الأدوار والذين يشغلونها :

١ - من أجل افراض تحليل البناء الاجتماعي للسينما ، يجب ان ننظر الى التصنيفات القائمة على تقسيم العمل في صناعة الفيلم باعتبارها ادواراً اجتماعية . والدور هو الجزء الذي يلعبه الشخص في بناء له طابع المؤسسة ، ويمكن لهذه الادوار ان تكون على قدر كبير او قليل من التحديد ، وبفضل المؤسسات التي تقوم داخلها بهذه الادوار .

ويحظى المنتجون والمخرجون بادوار محددة بوضوح نوعاً في انتاج الفيلم . وكان من الجدير ان يكون للمنتقلين - باختيارهم القادة - نفس التحديد الواضح لادوارهم ، ولكن دورهم في

اتناده ولدى الراى العام بين رجالات هوليوود المخرجين .

والنجوم يتوقسون الى الربح . ويهتمون بتكوين شعبية واسعة لهم لدى الجمهور . ولذلك قد يرفضون مواصفات معينة لادوارهم مثل « لارى باركس » الذى يرفض ان يمسك بندقية في الفيلم ، و « دوريس داي » التي ترفض ان تمثل الجانب المظلم للحياة في افلامها .

اما كبار الفنانين مثل مدير التصوير والمونتير ومهندس الصوت ومؤلف الموسيقى فهم يقومون باعمالهم وليس في اعتبارهم ما سيحققه الفيلم من ربح . بل كل ما يهمهم ان يرضى عنهم المنتج والمخرج والممثلون .

وعلى ذلك فاذا اخذنا مثالا منظر مشته يظهر عارية تماماً في الفيلم ، فان ما يهم المنتج ان ينتهز هذه الفرصة ليستعمل اجهزة الاعلام في الدعاية من ذلك اثناء التصوير ، بينما نجد ما يهم المخرج وكاتب السيناريو من هذه اللقطة الا تكون مقحمة على الاحداث وان يجدا لها البررات الفنية الكافية . وهكذا تختلف النايات بين العاملين في الفيلم مما يؤدي - بين الحين والآخر - الى الاصطدامات فيما بينهم ، لا بسبب الحماقة او الفرور او العناد ، ولكن بسبب اختلاف وجهات النظر .

٢ - واذا ما قارنا بين الانتاج السينمائي في البلاد الرأسمالية والانتاج السينمائي في البلاد الشيوعية ، نجد انه بينما يخضع الاول لعامل الربح ، يخضع الثانى للحزب . وفي الحالة الاولى نجد من الافلام الامريكية ما يسخر من الرأسمالية ويمارضها ، اما في الحالة الثانية فيستحيل وجود الفيلم النقدي . ولذلك اقتضرت الافلام في الحالة الثانية على تمجيد الاشتراكية واحترام العمل والتضحية بالنفس والشرف والتفاؤل والبطولات الحربية ضد النازية .

ولعل ارتباطهم بالطبقة المتوسطة كان وراء ظهور سمتين بارزتين في الإنتاج الهوليوودي رغم تعارضهما وهما : السوقية والليل الى الاستعراض . ولا اعني بذلك أن السوقية ترتبط ارتباطاً مباشراً بالطبقة الاجتماعية ، وإن كنت أرى أن الذوق الملهل والرهافة الذهبية من المحتمل وجودهما غالباً بين أولئك الذين سمحت لهم تربيتهم وببشتهم بتدريهما .

وهناك من المنتجين من اتوا عن طريق المسرح أو الصحافة - ويمتاز هؤلاء المنتجون بحساسية خاصة تجاه السينما التي حملوا اليها افكاراً عظيمة وحاولوا أن يفرضوا شخصية معينة في إنتاجهم السينمائي ليصبحوا منتجين مبدين . ومن أمثالهم جون هاوسمان ، آرثر فريد ، ديفيد سيلزنيخ .

ويتسع المجال الطبقى بالنسبة للكتاب والمخرجين كما تتسع خلفياتهم الثقافية بحيث لو دخلنا في الامور الطبقية والتنوعات الثقافية العديدة لهم فلن ننتهي لانهم لم يدخلوا هذه الصناعة مباشرة ولكن عن طريق عمل أو حرفة أخرى وإن كان معظم الكتاب ينحدرون من الراديو والتلفزيون والصحافة . ولذلك كانوا يقومون بأنفسهم على اعداد اعمالهم للسينما ويطالبون بسلطتهم الكاملة على السيناريو النهائي . ومن أمثالهم اوسبورن وهارولد بنتر .

والمخرجون غالباً ما يأتون الآن كذلك عن طريق التلفزيون . وهناك مجموعة من المخرجين الفرنسيين بدأوا نقاداً للأفلام أمثال جوادرتريفو . وفي بولندا يوجد معهد للسينما يسمح لخريجيه بالانضمام الى حقل الإخراج السينمائي .

ولا يستطيع أحد أن ينكر أن النجوم أينما كانوا يأتون فقراء ليصبحوا أغنياء . ولكن مازال المسرح وفن الموديل الى جانب التلفزيون هي المنابع الرئيسية لمثل السينما . وقد

الواقع غير محدد . ولذلك نجد منهم من يوسمه حتى يتداخل مع الوظائف الإبدائية للمنتج والمخرج والكتاب .

وطالما أن دور الممثل غير محدد بدقة فهناك مجال واسع لتدخل العوامل الشخصية في تحديده . وكل من في الاستديو الكبير في هوليوود يعلم أن الفيلم لن يحكم عليه بنزاهة والاعتبار الأول والأخير اعتبار شخص يعتمد على مدى الحجة لشخص معين ، وكل من هذا الشخص لطيفاً ومتمعقاً ، ويضاف الى هذا من المساوية أن المنتج الممثل للفيلم مثل مايور Mayor يتقاضى أعلى مرتب في هوليوود .

وقد أدى هذا النظام الى احتكار الإنتاج في أيدي حفنة صغيرة جداً من المنفصلين في هوليوود يحكمون على أذواق الجماهير بلذوقهم الخاص ، ويمتدنون في نجاحهم على نظام النجوم ، مما يحرم الإنتاج من تنوع الاتجاهات وراثتها .

٢ - النظرية الرئيسية التي تؤكد أهمية الأصول الطبقية في تحديد وجهة نظر الأفراد مما يؤثر على أدوارهم الاجتماعية هي النظرية الماركسية . وتذهب هذه النظرية الى أن وجهة النظر الطبقية تتحدد وفقاً لما يعود عليها من فائدة . ومن ثم فإن سلوك الناس في المجتمع السينمائي ، والأفلام التي يصنعونها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظريتهم ، التي ترتبط بدورها بأصلهم الطبقى وما يعود على طبقهم من فائدة .

وإذا حاولنا أن نبحث عن الأصول الطبقيّة لأصحاب الأدوار الرئيسية في السينما نجد أن المنفصلين والمنتجين من أمثال مايور ، زاكوب ، فوكس ، وارنر ، جولدوين كانوا يعملون في أعمال تجارية أخرى ناجحة قبل أن يأتوا الى صناعة السينما قاصدين الربح السريع . وكان أغلبهم من اليهود من الطبقة المتوسطة أو المتوسطة الدنيا .

نحو علم اجتماع للسينما

اجوراً عالية جداً . بينما تفقد الأموال على المتفلسين والمنتجين والمخرجين والكتاب وكبار المصممين ، ونجمة مثل « اليزابيث تايلور » وصل أجرها عن الفيلم الواحد مليون دولار .

هل لمثل هذه الاجور العالية ما يبررها ؟

وهل من حق بيكاسو أن يحصل على تلك الأثمان الباهظة - التي يفرضها السوق - عن لوحاته ؟

لو كانت الإجابة بنعم بالنسبة لبيكاسو ، عندئذ يكون من حق اليزابيث تايلور أن تقول « وأنا أيضاً » . وإذا قلنا أن بيكاسو وحده هو الذي يستحقه لأنه فنان عظيم ، فالسؤال الآن ومن الذي يحكم بذلك ؟ لم - على وجه الخصوص - من الذي يحكم على الجمهور الذي يحكم بأن اليزابيث تايلور تستحق ما يطلبه من أجر ؟

وإذا كانت الإجابة بالنفي بالنسبة لأعمال بيكاسو ، على أساس أنه لا يوجد من الفن ما يستحق هذا الارتفاع في الثمن ، فلا بد أن ينطبق ذلك أيضاً على هنري فورد الثاني الذي اخترع الإنتاج الضخم للسيارات ، طالما أنه لا يوجد من يعتبر أن خدمته للإنسانية تفوق خدمة بيكاسو لها . وهل يعني ذلك أن أجر رئيس الولايات المتحدة أجر منخفض ؟

إن الاعتراض على ارتفاع ثمن أعمال بيكاسو يرجع إلى مشاكل توزيع الثروة أكثر مما يرجع إلى التقويم الاقتصادي للفن . وليس لدينا المقياس الذي نستطيع من خلاله تحقيق التوزيع العادل لثروة ، وقد حاول عدد كبير من فلاسفة المجتمع تقديم مقاييس من هذا النوع . ولكن الاقتصاديين أجمعوا على عدم جدوى أي نظرية من هذه التقديرات أو كفايتها .

● ● ●

تلعب الصدفة دورها كما فعلت مع « لانانير » التي اكتشفت وهي تحتسي الخمر في مغزن و « روك هدسون » كان سائقاً . والبعض طبعاً وصل عن طريق حرفة النوم . ولكنني أجزم أنه حتى الذين وصلوا عن هذا الطريق لم يكن باستطاعتهم البقاء إلا إذا كان لديهم شيء .

ومن الملاحظ أنه لا يوجد - تقريباً - من كبار الممثلين والممثلات من يحمل درجة جامعية . والحاصلون عليها في هوليوود لا يتصدون عدد أصابع اليد الواحدة ، والافتقار إلى الدرجة العلمية يعني نقص التعليم ، ونقص التعليم يعني نقصاً في الدوق . ولعل ذلك أيضاً سبب من أسباب سوقية أفلام هوليوود .

ولكن اختيار الممثل الآن أصبح صعباً وشاقاً جداً بعد التوسع في فتح معاهد السينما والتشغيل ، وأصبح الممثلون الآن لا ينتمون إلى طبقة معينة أو دين معين ، كما كان الأمر في الماضي .

٣ - ماذا يعني كل ما سبق عن تجنيد الأشخاص للعمل بالسينما ؟

إن ما يعنيه هو أن السينما صناعة غير طبقية . وما من شك في أن اتساع هذه القاعدة العريضة من الأشخاص المجندين للعمل في هذه الصناعة يؤثر في إنتاجها . وهو ما يوضح لنا بالتالي أن غريزة هوليوود الصائبة بالنسبة للسوق العالية لم تات اعتباطاً . ومن التعميمات الأخرى التي يمكن أن نطلقها على هوليوود أنها مدينة غير نمطية إلى أقصى حد .

{ - في الحقيقة أن الفنيين مثل عمال الكهرباء والتجارين والنقاشين يحصلون على أجور مجزية في السينما عن زملائهم - خارجها - من نفس المهنة ، ولكنها ليست

خامساً - حالات متنوعة للدراسة والمراجعة :

١ - من خلال كتاب ليليان روس عن فيلم هوستن « وسام الشجاعة الأحمر » وكتاب لندسباي اندرسون عن فيلم ديكتسون « الجماعة السرية » نستطيع ان نخلص السلي الحقيقة التالية : ان الضغوط الساحقة لالة انتاج « مترو جلديون ماير » ، لم تستطع ان تمنح آثار لسة هوستن على فيلمه ، رغم انها اضطرته الى ترك الفيلم قبل استكمال المونتاج النهائي . وفي مقابل ذلك نجد ان خضوع كل شيء لرغبات ديكتسون لم ينقذ الفيلم من الفشل بسبب عدم وضوح مفهوم المخرج عن الفيلم .. **فالفيلم لولا واخيراً هو المخرج .**

٢ - يقدم لنا كل من المخرجين الثلاثة : كوكتو ، ويلز ، كيرسادا ، نموذجاً للمخرج الصاعد الذي يستطيع مواجهة الصعاب وتحقيق ذاته داخل نظام الانتاج الراسمالي . فقد استطاع كوكتو رغم النقص في الأفلام الخام والإضاءة وخفومات الاستديو أن يخرج فيلماً من أرق وأجمل أفلامه وهو فيلم « الحسناء والوحش » (١٩٤٦) وقد حقق فيه كل ما يريده . وكان الفيلم يعمل شخصيته بصورة مطلقة .

ولم يتوقف ويلز من الإخراج بعد سقوط فيلمه « المواطن كين » بل كافح وعمل بالتمثيل، ومن أجز التمثيل أخرج ثانية . وله عدة أفلام عبر فيها عن نفسه ومن أعظمها « عطيل » الذي يعتبر « عطيل ويلز » .

وقد كافح كيرسادا طويلاً قبل أن يحظى بالتقدير من فيلمه « راشمون » عام ١٩٥٠ ثم « الساموراي السبعة » من بعده . ومع ذلك فقد ظل المنتجون يضايقونه باختصار أفلامه . وفي النهاية استطاع أن يبني استديو وينتج الأفلام لحسابه الخاص .

٣ - تمثل أفلام جيمس بوند اتجاهاً جديداً في الصناعة . فهي على الرغم من أن كتابها ومخرجها ومصوريها يتفرون من فيلم لآخر . ورغم أن « كوني » وحده هو النجم المطلق : فهي أفلام متجانسة وناجحة . إنها أفلام بدون لسة شخصية ولكنها ذات مفاهيم واضحة .

« ومجمل القول ان نظام الإنتاج نظام سيء . ولكن من السهل التغلب عليه . وقد عمل كل من جون فورد والفريد هتشوك على راحتهما داخله . والآخرون من أمثال جان كوكتو . اكيرا اكيروساوا ، انجمان بيرجمان ، فيديريكو فيليني ... وجدوا الثفرة التي يستطيعون ان يعملوا من خلالها دون إزعاجهم . أما أورسن ويلز فكان عليه ان يترك النظام كلية ويعمل خارجه .

والمشاكل الأساسية في رأي ناتجة من وجود دورين في عالم الفيلم غير محددين بدقة ، وهما دورا المنفذ والممثل ، فالمنتجون والمخرجون والكتاب ومديرو التصوير يعرفون من هم وماذا يريدون . وعدم تحديد دورى المنفذ والممثل يؤدي الى خلق كثير من الصراعات .

والممثلون يتقاضون أجوراً عالية ويحتلون مكانة أقل على عكس المخرجين الذين يتقاضون أجوراً أقل ويمثلون مكانة أعلى . أما المنفذون فيتقاضون أجوراً عالية ويحتلون مكانة عالية أيضاً . وأخيراً نجد ان الفنانين والحرفيين يتدرجون في أجورهم التي تعكس ارتباطهم بالنجاح . وهكذا نجد ان نظام المكانة لا يتوافق مع توزيع الدخل ، وتوزيع الدخل لا يرتبط ارتباطاً متمثلاً بالنجاح . ويؤدي هذا بالطبع الى صراعات . وهذه الصراعات نجدها في هوليوود كما نجدها في أي بلد آخر حيث تنتج الأفلام على النظام الراسمالي . وفي بلاد مثل مصر والهند وهونج كونج تتدخل تمقييدات أخرى بانخفاض المكانة المتعلقة بمهنة التمثيل .

يمكن انكار أن الأدب والشعر قد أفادا من التكنيك السينمائي نفسه .

وهناك من التزمتين الذين يفرسون استاذيتهم على الناس ممن ينهمون الفن الجماهيري بالتحريض على العنف والجنس وتستطيع الموضوعات الجادة وحمل الناس الى عالم من الأحلام بدلا من مواجهة واقع الحياة . وهم ينادون برقابة تحمي الناس من استهواء الأفلام لهم .

والرد عليهم أن الناس ليسوا بسطاء الى هذا الحد . ولعليهم على وعي كامل بواقع الحياة ولا يندخمون فيما يرون ، وفرض الوصاية عليهم عن طريق الرقابة يتعارض مع مبادئ الحرية والديمقراطية .

٢ - عندما يؤلف الكاتب رواية ، أو يصنع السينمائي فيلما ، فإنا نفترض عادة أنه يريد أن يقول أو يفعل شيئا عن طريق الوسط الذي يختاره . وأنه يريد أن يقول أو يفعل هذا الشيء من أجل جمهور معين يتصوره على قدر قليل أو كثير من الوضوح . وعلى ذلك فإنه يتصل عمله الى حد ما وفقا لجمهوره المفترض .

والخطا الفادح الذي وقع فيه « نظام المصنع » أنه كان لا يفي من وراء إنتاج الفيلم سوى أن يصل الى أكبر عدد من المتفرجين للحصول على أكبر قسط من الأرباح . وقد دفع هذا النظام بهوليوود الى عمل كل فيلم كما لو كان لكل جمهور المالمسم غير المتمايز . ومما دهم هذا النظام يعود الناس في البداية على اللهاب الاسبوعي الى دور السينما لجرد التسلية في اجازة نهاية الأسبوع . وكان على السينما أن تغير برنامجها كل سبت . ولكن الأمر يختلف الآن حيث أصبح المتفرج يريد أن يذهب ليرى فيلما معينا . وأصبحت الأفلام ذاتها هي المهمة ، وقد شعاع « دعنا

علم اجتماع الجمهور

سادسا - دور الجمهور بالنسبة لوسط :

١ - من الآراء الثالثة أن هناك جمهورا سلبيا وآخر ايجابيا . وأن جمهور السينما جمهور سلبي بينما جمهور الفناء أو الموسيقى أو القراءة جمهور ايجابي . ويرغم أصحاب هذا الرأي أن ممارسة الفن الجماهيري اسهل من قراءة كتاب . لأن القراءة تحتاج الى مشاركة خيالية من القارئ ، كما يعيد القارئ بناء وتركيب الشخصيات في عقله . وهو لذلك يشعر بلذة في قراءة الكتاب لا يجدها برؤيته للفيلم لأن السينما تفرض عليه الصورة .

وردد على ذلك نقول أن معظم الناس لا يقرأون الكتب أو الروايات ، ولكن يرون الأفلام المأخوذة منها ، وقد يعني هذا أن تكون مرضى أو كسالى . وأن كنا كذلك فهذه هي طبيعة البشر . وما العيب في أن تكون كسالى ؟

ومن ناحية أخرى فإن الملاحظة ، مجرد الملاحظة ، كما في الفيلم السينمائي لا يمكن اعتبارها عملا سلبيا ، فهي نوع من أوجه النشاط والهواية . وبعض الناس يجدون لذة في مجرد الملاحظة ولا يعني هذا أنهم سليون . هذا ومن الممكن أن تكون رؤية فيلم لمسدة ساعتين أكثر ثراء من أي شيء آخر يستغرق نفس المدة . وإذا كان هناك من الروايات لكتاب من أمثال « بين أوستن » و « شارلز ديكنز » فهناك من الأفلام لمخرجين من أمثال « انطونيوني » و « كيروسادا » . وما رأى الذين يزعمون سلبية المشاهد ، في الأفلام الكوميدية التي تفرض على مشاهديها أن يأخذ دورا ايجابيا في تدفقها ؟

والحقيقة أن للسينما بديعها وبيئاتها ومفرداتها الخصبة والمقدمة التي تستطيع بها أن تعبر وتشرح أشياء تعجز لغة النثر عن الإتيان بها . وتكون أحيانا أكثر امتاعا من الأدب . ولا .

الناس قبل العرض وثناء الاستراحة وفيما بعد (وخاصة في المدن الصغيرة) حيث تهمهم بمادة للحديث بينهم في المنازل والسكراتيب والمندرس حول تفسير الفيلم وما يشهده مسن قضايا ، أو حول نجومه . ومثل هذا النشاط الاجتماعي في المقام الأول لا يكون في تناول الإنسان الا اذا ذهب الى السينما .

٢ - لم تكن السينما اول فن جماهيري المسرح الاغربي أو الاليزايشي كان مسرحاً جماهيرياً . ولكن الجديد في السينما أنها اول وسط اتصال جماهيري أثمر صناعة تسليية خاصة به وحده . والسينما من هذه الناحية تسبق الوسطين الجماهيريين الآخرين ، وهنـى بهما الراديو والتلفزيون اللذين ظهرأ فيما بعد وأخذأ الجماعا مختلفاً من السينما ، اذا نظرنا من وجهة النظر الاجتماعية . إذ تجبر السينما الناس على الخروج إليها وترك منازلهم ، مثلها مثل المسرح والحفلات الموسيقية ، بينما نجد الراديو أو التلفزيون مثل الكتاب يقتضي البقاء في المنازل . وبينما تستغرق السينما انتباه الجمهور يمكن لمستمع الراديو أو مشاهد التلفزيون متابعة البرنامج أثناء حديثه مع أحد أفراد أسرته أو قيامه ببعض الأعمال المنزلية .

وقد استطاعت السينما كوسيلة تسليية جماهيرية أن تفرد قاعات الموسيقى التي كانت تتمتع بشعبية واسعة حتى الحرب العالمية الأولى في إنجلترا ، كما قضت كذلك على الفودفيل في أمريكا . ويمكننا أن نفسر ذلك من وجهة النظر الاجتماعية بأن السينما كانت البديل الأفضل لقنون المسرح ولذلك حلت محلها .

ولم يستطع التلفزيون أن يفعل بالسينما ما فعلته السينما بالفودفيل وقاعات الموسيقى لعدة أسباب منها : أن السينما لم تمنحه حق عرض أفلامها الا القديم منها . وأن التلفزيون لم يستطع أن ينفرد بتكنيك خاص ولا زال

تذهب الى السينما « جاذبيته واربعه بدلاً منه شعار « سينما الفنان » .

والآن نرى النظام الجديد للنتاج نستغل بطل عناية أكثر في صناعة الفيلم الذي أصبح يعنى جمهوراً معيناً . وأصبح فنن الفيلم لا يخرج فيلمه ليجرد التسلية وانما يخرج لذلك الجمهور الذي يرد أن يصفى وأن يرى شيئاً . وفي أوروبا نجد « برجمان » يخرج أفلاماً جيدة قليلة التكاليف لتفرضين يستطيعون أن يفهموه ، ويستطيع أن يطبق من وراثها عائداً . وكذلك يفعل « جان لوك جودار » في فرنسا .

وهكذا أصبح متفرج اليوم - على خلاف ما مضى - يلعب دوراً ايجابياً بالنسبة لصانعي الأفلام .



سابعاً - الذهاب الى السينما كنظام اجتماعي :

١ - حينما نسأل لماذا يذهب الناس الى السينما ، لا يهمنأ في الإجابة الناحية السيكولوجية منها وانما يهمنأ معرفة الجاذبية الاجتماعية للسينما . ولماذا يفضل الناس الذهاب إليها دون غيرها ؟

والسينما فن جماهيري ليس فقط لأنها تجذب إليها الجماهير ولكن لأنها أيضاً تقضى على الفردية في ظلام العرض المستمر . وإذا كانت درجة المشاركة الجماعية للجمهور خلال العرض السينمائي مصدومة فهناك من العناصر الاجتماعية الأخرى ما نجده في الذهاب الى السينما . كالتهاب إليها في مجموعات من العائلات أو المدارس أو الأصدقاء أو الأجيال . والسينما كنشاط اجتماعي توفر نوعاً مختلفاً تماماً من الأثارة والمتعة لا يتوفر في القراءة أو المباح أو غيرها . كما أنها توفر فرصة لتلاقي

كان لديهم فكرة واضحة جداً عنه ، وواضحة نوعاً عن نوعه . وأن ٧٥٪ قالوا أنهم يذهبون الى الفيلم من أجل النجوم أو القصة ونوعها أو كمة تقدير عن الفيلم قالها أحد الأصداق . وأن ٦٠٪ من المتفرجين بين سن ١٢ و ٢٩ وأن ٤٨٪ منهم بين سن ١٢ و ٢٤ . ومن الواضح اهتمام المجتمع الأمريكي بفن الفيلم اهتماماً جدياً بالتوسع في فتح المعاهد المتخصصة ونشر الكتب . وبشارك المجتمع الأمريكي في هذه الظاهرة مجتمعات أخرى .



علم اجتماع الخبرة

تاسعاً - دور الخبرة في الوسط عموماً :

١ - لقد لمسنا فيما سبق اثر الجمهور في الانتاج السينمائي ، وعلينا الآن أن ننظر في اثر الفيلم على الجمهور . وأول ما يجب الإشارة إليه أنه رغم كل ما قيل عن تاثير السينما السوء في الفرد بما تحمله من عنف وجنس وخلافه فإن هنالك من الدراسات الموضوعية ما نفى عن السينما مثل هذه التأثيرات على الفرد . وعلى أي حال فليس من القطنة في شيء أن يلام « دوستويفسكي » مثلاً لأن أحد الأشخاص اعترف بأنه ارتكب جريمة بعد أن قرأ رواية الأخوة كرامزوف أو الجريمة والمقاب . وإذا وجد بالفعل من يتأثر على هذا النحو فهو شخص غير سوي . ومن الممكن أن يتأثر بأي شيء خلرجسي يراه أن لم يتأثر بالفيلم . فالمشكلة خاصة بمثل هؤلاء الناس غير الأسوياء أصلاً ، ولا علاقة لها بالفيلم أو بفهمه .

ولكن دعنا من مناقشة هذا التأثير لسينما الذي يتعامل على المستوى الميكانيكي مما لا يصلح في تفسير سلوك الانسان أصلاً . وعلينا أن نبحث من أشكال أخرى من التأثير للسينما على الفرد . وستجد عندئذ أن الخبرة الفيلمية تعدنا بالكثير من المعلومات العامة ، كما تعدنا

يقوم على التكنيك السينمائي : هذا وتتفوق . السينما هي التلفزيون في حجم الشاشة وفي جودة الصورة . والنجوم في السينما أكثر شهرة حتى أن الخطوة التالية التي يطبع اليهما نجوم التلفزيون المشهور هي أن يعمل في السينما . والتلفزيون فن يخدم المتفرج الجالس في البيت ويعالج أموراً منزلية بينما تعالج السينما أموراً أكثر عمومية لجمهور يبحث عن وسيلة ترفيهية منزلية .



ثامناً - جمهور الشاشة :

١ - أن جمهور السينما الحقيقي الآن هو انصاف المثقفين من الشباب تحت ٢٥ سنة . أما العائلات والراشدون فلا يذهبون الى السينما أكثر من مرة في الأسبوع ليروا فيلماً خاصاً يحبون أن يروه . وتراعى السينما جمهورها العريض من الشباب انصاف المثقفين بانتاج افلام الرعب والجناسوسية . أما انتصار الفيلم الأجنبي في البلاد الناطقة بالانجليزية فلا يتأثر عن ذلك الطريق وإنما يلجأ السى مخاطبة جمهور المثقفين والواهم ليضمن النجاح . وقد نجح انطونيوني بالفعل في ذلك حين أخرج « انفجار » مميراً فيه من النفسج الموجود في المجتمع البريطاني . وسرعان ما تبعته افلام أخرى مشابهة .

لقد أصبح الذهاب الى السينما قائماً على الاختيار ، وبالتالي أصبحت كذلك صناعة الافلام . والنتيجة أن الفيلم أصبح قادراً - بجمهوره الخاص - على تحقيق نفس الربح أو يزيد على ما كان يحققه الفيلم من قبل من خلال جمهوره الروتيني .

٢ - من الحقائق التي يهتما واليتبعتها الاحصائيات أن أقل من ٢٠٪ من المتفرجين يذهبون فرادى وهذا يثبت أن السينما ليست فناً سليماً كما يؤكد دورها الاجتماعي . وأن ٧١٪ صرحوا بأنهم لا يدخلون الفيلم الا اذا

وغيرها مثل عمليات الارتداد الزمنى السى الخلف Flash Back أو تصور المستقبل أو الحلم أو فقدان الذاكرة أو الربط بين أحداث في أزمنة أو أماكن مختلفة وهكذا . . . ويحصل المخرج الحديث على مراعاة خبرة جمهوره الآن بهذه الأمور حتى لا يدهه يقع فريسة للعلل .

٢ - أن التكنولوجيا - كما يرى مارشال مكلوهن M. McLuhan - لا تغير فحسب البيئة المحيطة بنا ولكنها تقيده أيضاً خيرتنا بها . فالطابعة لم توسع من معرفتنا فقط بل أثرت في الطريقة التي يتم لنا بها اختيار العالم . وغيرتها تغييراً جذرياً . وأصبح من الممكن أن يشترك عدد كبير من العالم في نفس الخبرة . وبهذه المشاركة أصبح للعالم أكثر لراء .

ويقول مكلوهن أن التكنولوجيا عملت على تنمية جهازنا العصبي وامتداده . فمن طريق الكتابة نستطيع أن نوسع من ذاكرتنا ، ومن طريق الجرامفون نستطيع الاحتفاظ بالصوت مسجلاً . وقياساً على ذلك فقد أتاح لنا الفيلم رؤية أشياء ما كان لنا أن نراها يدونه . كما ترك لنا حوية اختيار وتنظيم هذه الأشياء وفقاً لما يناسبنا .

ويذهب مكلوهن الى أن « الوسط رسالة » . ورسالة الوسط الفيلمي لمجتمعنا هي خلق مجموعة مختلفة تماماً من العلاقات بين الناس على المستوى الفردي والمستوى الجماعي معاً . وهي تختلف عن رسالة التليفزيون الذي يعمل على تقوية الحياة الأسرية على حساب علاقات الجوار . والتليفزيون وسط « بارد » أكثر منه « ساخن » طالما أنه لا يفرض نفسه على المشاهد ومن الممكن ممارسة النشاط العادي خلال عرضه .

والخبرة السينمائية « الساخنة » هي محسوس ههنا الكتاب ، وهي قلب علم اجتماع السينما . وخبرة

بالكثير من الاتجاهات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ، وتمدنا بالتسلية ، وبالتطهير ، فنحن نخاف ونعطف على البطل أو البطلة ، والسينما شأنها في ذلك شأن أى فن درامى . وهذه التأثيرات الكثيرة ، أكثر أهمية - في رأيي - من التقليد البسيط ، حيث يكون لها تأثير كبير طالما أنها تستطيع أن نخبرنا بصدق أو الكذب . وعن نفسي فقد علمت كثيراً من مشاكل بلدى لأول مرة من طريق السينما . وكل منا يعلم كمية هائلة من الوقائع عن البلاد الأخرى عن طريق مشاهدته للأفلام الأجنبية .

٢ - ما هي طبيعة الخبرة السينمائية ؟

تمثل الأفلام في حد ذاتها نوعاً خاصاً من الخبرة . ذلك أن ما تتركه للخيال أقل مما

يسمح به الكتاب ، سواء على المستوى البصرى أو على المستوى السمعى . ولكنها تترك الكثير للخيال فيما يتعلق بمشاعر وشخصية الإنسان الذى تصوره . ولا بد من تنمية أنواع خاصة من الخيال المتعلق بالقدرة على « التكملة » مما تستلزمه الأفلام . وكما أنه على قارئ الرواية أن يدرّب نفسه على تخيل المنظر الموصوف كصورة ، فعلى مشاهد الفيلم أن يبنى اللقطات المنفصلة في كل موجه لعالم من ثلاثة أبعاد .

وأول ما يواجه المشاهد غير المدرب من صعوبات هي صعوبة فهمه للبعد الثالث ، ثم يصطدم باستخدام اللقطة القريبة Close up واللقطة المتوسطة medium shot حيث يتصور أن هناك أجزاء مقطوعة من أجساد الشخصيات . ثم يواجه بعد ذلك صعوبة ادراكه لتغيير وجهة النظر من لقطة الى أخرى . وفى النهاية لا يستطيع أن يفهم معنى القفزات المتوالية ، أو مرور الوقت .

أما نحن ممن درسوا الفيلم فقد حصلنا على تدريبات عالية بالنسبة لكل هذه الأمور

الصديق = الجودة = الجمال = السراى
الصائب أخلاقياً وسياسياً .

والخطورة أن هذه النظرية أصبحت فيما بعد مثلاً يحتذى فى كل الكتابات حتى أن ريتشارد جرينيث فى مقدمته لكتاب پول روتا « **الفيلم حتى الآن** » ، لم يسمح لنفسه بامتداح أعمال أودسن ويلز لأنه ظن أنها تفقد الواقعية الجادة والآراء الأخلاقية السليمة التى كان يتبنها وفقاً لنظرية كراكاور كأساس لتقويم الأفلام .

والواقع أن البداية بتقويم الفيلم من خلال وجهة نظر مسبقة ، تفقدنا القدرة على الحكم الصائب على الفيلم . فالهم هو أسلوب الفنان ورؤيته . وعمل الفنان هو نقطة البداية الصحيحة . ولم يكن « ليني رايفنستال » أو « ألفريد هتشكوك » من الواقعيين . ومع ذلك كان كل منهما راسخ القدم فى تمكنه من خلق عالم كامل من وحى خياله ، واستطاع أن يستحوذ علينا بقدرته الإبداعية الفائقة ووضوح رؤيته ، وكذلك الأمر بالنسبة لفنانى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية فأننى أعجب أشد الإعجاب بروبرت بريسون ، وبرجمان ، وانطونيونى ، واكيرا كيروساوا . وكذلك بمخرجي الموجة الجديدة الذين يمتدحون فنانى سينما بحق أمثال تريفو وجودار . وفى إيطاليا كذلك من الجيل الناشئ دامينو داميانى ، وبيرنالدو بيرتولوتشى . وفى أمريكا روبرت الدريش ، وجون فراكتنيمر .

إن أعمال هؤلاء المخرجين الأفراد لم تستمد قوتها من طريق أى علاقة خاصة تربطهم بالواقع ، ولكن من طريق قدرتهم الخيالية الشخصية التى تأتى بهذا الإبداع . ولنقلها صراحة إن الدراما والجريدة فنان مختلفان . حتى ولو صنعت الدراما لتأخذ شكل الجريدة . ونحن عندما نقطع التذكرة لندخل السينما نغمس فيها ساعتين نتوقع أن نشاهد فى هاتين الساعتين تجربة غنية

للذهاب إلى السينما هي قلب الوسط عموماً . فالمتجول ينتجون ، والجمهور يتجمع ، والنقاد ينفقون . وكل ذلك بسبب اللقاء بين الناس والشاشة . ويتم وصول رسالة الفيلم مادة فى حدود ساعتين حيث يهبط الظلام ، ونضاء الشاشة ويدار الفيلم فيكشف لنا عن عالم جديد .



عاشراً - عالم الشاشة :

١ - أهم « كراكاور » فى كتابه « من كالجبارى إلى هتلر » بالنظر إلى الأفلام باعتبارها التعبير اللاشعورى عن العوامل السيكولوجية الخفية التى تكشف عن نمو النزوع إلى الفاضية . وآخر ما يمثل ذلك فى نظره بعض الأفلام الألمانية التى تمكس النظرية الفاضية وعيادة الجسم سواء فى استعماله للكاميرا أو المونتاج أو الموسيقى .

وقد عمل كراكاور فى هذا الكتاب على تنمية نظرة محافظة عن جوهر السينما الجيدة . ومجمل نظريته أن من الممكن للفيلم تسجيل الواقع المادى والحياة كما هى ، على قدر من الدقة لا يتوفر لأى فن آخر . ومن ثم فهو امتداد للتصوير الفوتوغرافى الثابت الذى يمثل جوهره فى التقاط اللحظة الصحيحة . وانتشرت هذه النظرية دون مناقشة ودون اعتبار للأمتة المناقضة التى تتمثل فى أفلام الرسوم المتحركة والأفلام الموسيقية . كما لم يوضع فى الاعتبار أن أعظم الأفلام هى ما تصل فى تأثيرها إلى مستوى الشعر . وجوهر الشعر ليس الواقعية .

ووصلت هذه النظرية إلى قمة حماقتها فيما تمثله أفلام الأربعينات عندما أصبحت الأفلام التسجيلية ، وأفلام الواقعية الإيطالية الجديدة من بعدها ، « موضة » عقلية . وأصبحت النظرية تعنى أن الواقعية =

ان المجتمع مقيد ، الى جانب النظرة المحافظة ، علاوة على النظم السياسية الفاسدة ، واقيضة الكلية الساحة . والانتاج في ابدى حفة من الاستديوهات لا تترك للفرد الموهوب فرصة عادلة للتعبير عن نفسه .

٣ - من النظريات الشائعة من تفسير سبب ذهاب الناس الى السينما هي ما تقول بان الجمهور يحقق ذاته Identity من خلال من يراه او من خلال الموقف الذى يراه ويشعر المتفرج بالرضا نتيجة التوحد بشخصية في موقف معين . وتذهب نظرية اخرى الى ان المتفرجين يذهبون الى السينما للهروب escape من واقعهم الكئيب أو الليم . وقد تكون نظرية الهروب هذه صحيحة بالنسبة للمجتمعات المعالفة فى البلاد الصناعية وخاصة فى الثلاثينات وفت ظهور الانهار الاقتصادية المالى . ولكن هل الحال كذلك بالنسبة للطبقة المتوسطة التى تمثل اكبر مجموعة من جمهور السينما ؟

الواقع ان المسألة ليست هروباً بالمعنى الكبير للكلمة ولكن من الممكن اعتبارها عملية الهاء distraction . فالتناس يذهبون الى السينما لا ليهربوا من مشاكلهم ولكن لينفصلوا عنها أو لينشغلوا عنها بشيء آخر طلباً لفترة من الاستجمام . خاصة اذا لم يكن لديهم ما يشغلون به أوقاتهم .

واذا نظرنا الى افلام الشينك من امثال : **ذهب مع الريح ، مدافع نافارون ، صسوت الموسيقى** .. نجد انها صنعت على مستوى رفيع من الصقل الحرقى المبهج . وهي بكل تأكيد من افلام « الالهة » كما انها تسمح لنا بالتوحد مع شخصياتها اذا اردنا . ولكن ما هو اهم من ذلك انها تخلق عالماً درامياً متماسكاً يخلب اللب . وهو عالم يسمدنا بذاته وبما فيه من ابتداء مذهى .

٤ - ان التهرة التى تذهب الى ان الافلام

ومختلفة كلية من نفس التجربة التى كنسا سنشاهدنا او كنا هناك . وثناء التجربة فى السينما يعتمد على التقاليد الدرامية .

ومما يجدر الاشارة اليه ان رجالات العيىم الأمريكى يعرفون ايضاً مجتمعهم حتى المعرفة . وهم جادون فى التعبير عنه ، وغير مدعين فى نفس الوقت تيار الواقعية المجردة . لقد نقدت السينما الأمريكية المجتمع الأمريكى وادانته وسخرت منه بلارحمة . ومن الصفائق العامة عن أمريكا ان خير من انتقدها كان مسن الأمريكىين .

ومما يتسجع الآن فى البلاد الاشتراكية وعلى الأخص فى المجر وتشيكوسلوفاكيا وبولندا ؛ ظهور افلام تقول شيئاً من مجتمعاتها يتمتع بروح النقد .

٢ - وفى اليابان يجسد المرء ان السينما هناك تشبه الى حد كبير السينما الأمريكية ؛ فى تمتعها بالروح النقدية . وقد عمل على ارتفاع مكانة السينما اليابانية من المخرجين الكبار امثال اوزو كيروساوا سيزوجوتسى .

ومنذ انتهاء الحرب العالمية الثانية ظهرت افلام النقد الاجتماعى وعلى الأخص عند كيروساوا فى « الشرير ينام جيداً » كما نند البيروفرافية فى فيلم Ikutu . وكشف عن الاحوال التى تتولد عنها الجريمة فى فيلم « الكلب الضال » وفيلم « المالى والواخى » . كما كشف عن مساوىء العصر النسوى فى « سجل كاتى حى » . واخرج كيروساوا عدة افلام تاريخية من المجتمع اليابانى وتقاليده فى المصور الوسطى . ويعتبر ذهن كيروساوا من اغنى واذكى العقول البدمسة حالياً فى السينما . ولله - من الناحية الحرفية - اعظم من ظهر فى عالم السينما حتى الآن .

اما فى هونج كونج فالامر يختلف . ولا امل فى وجود فيلم صادق أو فيلم نقدى بها طاماً

ومن ناحية أخرى فالنجوم ليسوا مجرد شخصيات عادية أصبحت نجومًا بالخط ، ولكن لا بد أن يكون لديهم شيء ما أو أن فيهم شيئًا ما : المظهر ، ملاحة الوجه والتصوير السينمائي ، الحضور أمام الكاميرا ... شيء ما يجلب انتباه المتفرج لأول وهلة . وهذا الشيء لا يمكن اصطفاؤه « فبركته » كما يحاول البعض . ولذلك كان النجوم أنصاف آلهة . يتقاضون أعلى المراتب ويعيشون حياة رغدة خيالية .

والنجوم فائدتهم الحقيقية في الفيلم حيث يساعدون في الحصول على تأثيرات درامية متنوعة لا يحصل عليها بدونهم . ونضرب مثلا لذلك « جاري كوبر » الذي رآه المتفرج في أفلام كثيرة سابقة وعرف من دوره وشخصيته الكثير ، وهنا يستطيع المخرج الاقتصاد في تصويره عن الشخصية . كما يستطيع أن يدور حول الأشياء السابقة ويستخرج منها توقعات جديدة لدعته المتفرج . وابتعاد النجم أحيانا عن النموذج الذي يقدمه لا يعني تعطيلهم التوقعات التي ارتبطت به . ذلك أن دوره المناقش لدوره النمطي يعتبر في حد ذاته وسيلة لاستغلال توقعات الجمهور عنه . وقد كان من شأن هذا الاعتماد تدعيم أفلام كثيرة .

وقد سمح بيات التوقعات نوعاً حول النجوم باكتشاف أفكار قصصية جديدة لم يكن لصناع الفيلم أن يستخدموها دون وضع هذه التوقعات في الاعتبار . وكان « هتشكوك » ممن أفادوا منها على هذا النحو في فيلم « سيكو » عندما قتل نجمة الأدوار الجنسية « أجيت لاي » في ثلث الفيلم الأول ، وبالمثل جعلنا « انطونيوني » في فيلم « المغامرة » نعتقد أن نجمته هي الفتاة الشابة الجلابة « لي ماساري » وهي تختفي بعد نصف ساعة من الفيلم ولا تظهر بعد ذلك أبداً ، ولكن الجمهور يظل مشدوداً لأنهم يتوقعون الكشف من سر هذه الفتاة الغائبة . الأمر الذي لا يحدث على الإطلاق .



تخلق عالماً خاصاً هي نظرية اجتماعية وليست نفسية طالما أن هذا العالم لا وجود له إلا عندما يُعرض الفيلم على مجموعة من البشر . ويؤدي بنا هذا التفكير إلى إعادة النظر في الفكرة القائلة بأن جمهور الفلم مجموعة عديمة القوام unstructured groupe . ذلك أن أي مجموعة من الناس لا يمكن أن توصف بانها من جمهور عالم الفلم دون أن تحصل على قدر معين من التعليم ، وتصل إلى مستوى معين من الإدراك .

إن المتفرج البدائي لا يستطيع — كما ذكرنا — أن يقرأ صور الفيلم . أما المتفرج المدرب فإنه يستطيع فوق قراءتها أن يقرأ المفاتيح الموجودة للعالم الذي ينشده مخرج الفيلم والتي لا تظهر عبر الصورة أي أنه يستطيع أن يقرأ ما بين الصور على غرار قراءة ما بين السطور .

وقد أصبح لهذا العالم الفلمي على الشاشة من التقاليد الخاصة ما يستمد من حضارة المجتمع الذي ينبع منه . فإذا رأينا « الساموراي » نتوقع أن يكون الفيلم من اليابان ولا فعلية أن يفسر لنا وجودهم في غير مجتمعهم الطبيعي . وإذا رأينا قطاع طرق في غير أميركا يتخلط علينا الأمر حيث « تأمرت » — إلى حد ما — التقاليد العالمية لقطع الطريق . ويتكرر نفس الشيء عندما نرى أنواعاً معينة من الأفلام لها تقاليد لها الخاصة المستمدة من حضارة معينة .

ولعل هذا العالم الذي يدخله مشاهدي الفيلم هو — فوق كل اعتبار — عالم مسكون بالنجوم . والنجوم ليسوا كما يفهم البعض ممثلين . بل على العكس فهم في الفسائلك لا يكونون كذلك . ومن النجوم من لا يستطيع التمثيل أصلاً ، مثل « إيسرول فلايسن » و « فيكتور ماتويو » . وهناك ممثلون حقيقيون لم يستطيعوا أبداً أن يصحبوا نجومًا مثل « بيتر أوستينوف » و « إريك جينيس » .

حادى عشر - افلام رعاة البقر وقطاع الطرق :

١ - ظهرت روايات رعاة البقر وقصص المعاصيات قبل ظهور اختراع السينما ، وان لم تكن على هذا القدر من الضخامة الكمية . وهذان النوعان لا يمثلان في شيء الشعر الملحمي على غرار أسلوب هوميرو ، فكل منهما له أبطاله ومقدماته ومشاكله ، ولكنهما يحملان بعض الشبه بالواقع المأخوذ من بعد التحريف والمبالغة على غرار الأساطير ويرجع شغف الناس بهذين النوعين من الأفلام الى ما يتمتعان به من هذه المسحة الأسطورية . كما ترجع شعبية أفلامهما الى ما تتميز به من الناحية الشكلية والبساطة في الديكور والحركة .

ولم يكتفِ أبطال أفلام رعاة البقر والمعاصيات رغم كثرة استخدامهما لأنها كانت تعمل على تجديد وتنمية مكانيات الدراما الفيلمية بصفة مستمرة ، وتوسع من 'طاقو وتزيد من عمق ما يكتشفه فيها الكتاب من مكانيات .

٢ - ويعتبر أول فيلم من أفلام رعاة البقر أو أفلام الغرب Western هو فيلم «سرقة القطار الكبرى» إخراج « ادوين بورتر » . وهو من أفلام الغرب لأن أحداثه تدور في غرب الولايات المتحدة الأمريكية . ولكن أفلام الغرب أصبحت أكثر من مجرد أفلام تقع في غرب الولايات المتحدة ، فهي تتسم بنوع خاص من المشاكل ونوع خاص من الرجال الذين يواجهون هذه المشاكل ، وهو ما ينفع لنا من استعراض أفلامها ، التي يمكن أن نحصرها في الأنواع الخمسة التالية :

١ - قصص الرعاة : من الصيادين الذين اكتشفوا الغرب . وتتركز الفكرة الأساسية فيها حول كفاح الإنسان ضد الطبيعة بما فيها من الهنود الحمر .

٢ - فتح الحدود : من الخطوط الحديدية ، والرعاة الذين يدعون امتلاك

الأرض . ويبدأ من هنا ظهور القناصة المحترفين .

٣ - تشريع القانون : وتتركز القصص هنا حول الفروق بين الولايات المتحدة والمقاطعات ، ومشاكل العمدة (الشريف) وقلق المدن الجديدة من ناحية التخلص من العناصر الفاسدة .

٤ - وضع القانون موضع التنفيذ : وهنا قل اهتمام السينما بالوقائع الاقتصادية والطبيعية للقرب وبدأ الاهتمام بالمشاكل الأخلاقية والقانونية . ورغم مهادة الهنود الحمر ورغم وضع القانون ، ازدهرت الجريمة في تلك الأيام الموحشة . وأصبحت الفكرة الأساسية تدور حول القناصة الأشرار ، والصراع بينهما . وأصبحت المشكلة الأخلاقية هي المشكلة الغالبة .

٥ - افلام القرب النفسية : لم تغلب هذه هذه الأفلام على فترة معينة ولكن كان أول ظهورها بعد الحرب العالمية الثانية . وهي الى جانب ما تحويه في أفلامها من شخصيات عصابية أو أشرار ، اهتمت كلية بدراسة شخصياتها دراسة نفسية .

ورغم كل ما تضمنته هذه الأفلام من خرافات وأخطاء فقد تعلمنا منها الكثير من الهنود الحمر والحانات وحياة رعاة البقر والقانون السائد بينهم . . . ذلك ان الأساطير التي تقدمها تقوم على حقائق تاريخية . وقد وجدت بعض هذه الحقائق طريقها الى الشاشة .

ولكن لماذا كانت أفلام الغرب بالذات هي مسرح هذه الأنواع المختلفة من الدراما ؟ ولماذا وجدت أفلام الغرب عموماً في المجتمع الأمريكي المجال الملائم لظهورها ونجاحها ؟ في اعتقادي ان الأمريكيين قد وجدوا في هذه الأفلام ما يمكن أن يعتبروه تاريخهم الخاص الذي يمكن أن يستمدوا منه تقاليدهم القائمة على تقدير الفرد والنزعة الفردية . فالنزعة الفردية هي

مفزال يدوى فى الشوارع . وكان اول هذه الافلام « **العالم السفلى** » عام ١٩٢٧ . وقد حققت هذه الافلام نجاحا باهرا ازداد مع دخول شريط الصوت الى السينما . ومما ساعد على نجاحها ايضا الشكل المثير الذى تتخذه وملامحة هذا الشكل لمظاهر الاحتجاج والنقد .

وظل مفهوم « الجريمة لا تفيد » هو المفهوم الاساسى الذى تدور حوله هذه الافلام الى ان غيره « **وايلر** » عام ١٩٣٦ فى فيلم « **النهاية المميتة** » حيث اظهر ان المجرم ما هو الا نتاج البيئة الفاسدة ونتاج الفقر . واستمر الحال هكذا حتى عام ١٩٤٩ حين ظهر « **كاجنى** » ليصوب دور رجل المصائب فى فيلم **White Heat** باعتباره مريضا عقليا .

وكانت فترة الثلاثينات والاربعينات هي الفترة الذهبية لامثال هذه الافلام ثم بدات تظهر من جديد فى منتصف الخمسينات على ايدى مجموعة جديدة من المخرجين امثال **يورمان** ، **آشير** ، **نلسون** ، ممن جاءوا عن طريق التلفزيون . وكان من اهم الافلام الجديدة التى ظهرت من هذا النوع عالم **Underworld U.S.A** **والنقطة الخالية السرى** **Point Blank** و **وينى وكلايد** **Bonnie and Clyde** والاخير اخراج **بولين كابل** ١٩٦٨ .

ومن الملاحظ وجود تحسن فيما يمكن ان نطلق عليه التفسير المنطقى لما يفرضه الوقوف فى افلام المصائب . وهناك ثلاث نظريات لتفسير سلوك قاطع الطريق تذهب اولها الى انه ضحية وضعه اكثر مما هو مسئول عنه . والثانية تراه مريضا وفصائلا يرى التوقف بصورة مشوهة اساسا . والنظرية الحديثة تذهب الى انه هو الذى يختار موقفه تقريبا لتحقيق اهداف معينة . وتعتبر كل هذه التفسيرات - من وجهة نظر علم الاجتماع -

المتفتح الاساسى للهجرة والحصول على حياة افضل . وقد وجدت صداها لدى الامريكيين فى تلك الايام البطولية ، ايام الحدود والقرب .

ولكن من المدهش حقا ان هذا النوع من الافلام كان له جاذبية فى بلاد اخرى اقبلت ايضا على انتاجه مثل انجلترا وفرنسا واليابان .



ثانى عشر - افلام المصائب والجاسوسية :

١ - البطل فى افلام المصائب اما رجل المصيبة او رجل البوليس . وهقدة الفيلم تكون مبارزة من تفتح الدنيا امام رجل المصائب وازدهارة ثم سقوطه فى النهاية على ايدى العدالة . اما اذا كان البطل رجل الشرطة فيكون الفيلم عبارة عن تمجيد لنظريته الناقبة فى مطاردته لرجل المصائب . فى النوع الاول نرى رجل المصائب الذى لا يستسلم ابدا . وفى النوع الثانى نرى رجل الشرطة الذى تحيط به المخاطر ابدا .

وتتسم هذه الافلام بما تتسم به افلام الغرب من الاعتماد على عناصر من التراث الشعبى . وهناك معادلة عامة سواء بالنسبة لافلام الغرب او المصائب او الجاسوسية او الافلام الحربية ، انها جميعا تعتبر افلاما نصف تسجيلية ، من ناحية اختيار اماكن الاحداث والشخصيات والمقدمة الدرامية . كما انها تتسم جميعا بالروح الرومانسية والفردية والمغامرة . وهى تتعامل مع الافعال لا الكلمات بما يجعلها افلاما سينمائية خالصة (فوتوجينيك) .

وتستهوى هذه الافلام المتفرجين حتى ولو كانت افلاما غير جيدة لانها تسعدهم بمنظورها الطبيعية وما تقدمه لهم من قيم بسيطة .

٢ - ظهرت افلام المصائب فى اواخر العشرينات حينما كان صوت طلقات الرصاص

تفسيرات جزئية . وان كان آخرها هو اقربها الى الحقيقة .

٣ - تقدم افلام الجاسوسية عالمًا آخر من عوالم الافلام التي اقبل عليها الجمهور اقبالًا عظيمًا . ومما لا شك فيه ان « هتشكوك » هو الذى عرف كيف يصنع افلام الجاسوسية من وقت طويل . ولكن افلام الجاسوسية الحديثة أصبحت ارقى منذ اخراج « **جيمس بوند** » من رواية ايان فيلنچ . وقد بدأ ظهور رواياته فى الخمسينات . وانتشرت فى الستينات انتشارًا واسعًا فى بريطانيا وامريكا . وقد بدأت هذه السلسلة من الافلام باخراج فيلم « **دكتور نو** » . واصبح لهذه الافلام مقلدون فى البلدان المختلفة وخاصة فرنسا . وتشتع هذه الافلام رغبة الجمهور فى الوريد من العنف والجنس ، وتقدم الخصم المتبد الذى لا يستسلم بسهولة ، والجاسوس الذى يبرر كل شيء باعتباره جزءًا من عمله بما فيه علاقاته بالنساء .



ثالث عشر - الافلام الموسيقية :

١ - تنتمى الافلام الموسيقية الى نفس الجنس الفنى الذى يضم من الاشكال الفنية المتنوعة امثال الاوبريت والكوميديا الموسيقية وافلام الرسوم المتحركة الموسيقية والافلام الموسيقية الاسرية التى يلعب بطولتها الاطفال . وتعتبر الافلام الموسيقية نتاجًا أمريكيًا خالصًا حيث استطاع مخرجون اقلاد مثل ايرفينج بيرلين ، كول يورتر ، جيرشوين ، أن يخرجوا افلامًا سينمائية جعلوا الرقصة والاغنية فيها جزءًا لا يتجزأ من القصة الدرامية للفيلم . وان كان اول من استخدم الاغنية والرقصة استخدامًا

درامياً فى الفيلم هما « **ارنست لوبتش** » : و « **روبين ماموليان** » ومن افلام الآخر الناجحة ساعة واحدة معك **One Hour With You** واعشقتنى الليلة **Love me to night** . (١٩٣٢) .

وقد اصطبغت الافلام الموسيقية بالرومانسية او الدرامية او السخرية ، وهى عموماً ، رغم انها افلام جماهيرية بالدرجة الاولى ، الا انها مصطنعة غارقة فى التكلف . وقد بلغت هذه الافلام ذروتها فى فترات من الثلاثينات والاربعينات والخمسينات . وكان هذا طبعياً فى فترة الانهيار واناء الحرب وحتى اواخر الاربعينات . فالاقبال على هذه الافلام كان نتاج الاحوال السيئة التى كانت تجتاح العالم .

٢ - بدأت نهاية الافلام الموسيقية حينما اخلت شركة مترو M.G.M. فى الانهيار حيث كانت ترمى انتاج افضل مخرجى الافلام الموسيقية وهم : مينيللى ، وكيلى ، ودونن . وقد ادى الى انهيار هذه الشركة انهيار نظام الاستديو الكبير . وكل ما ظهر من افلام موسيقية بعد ذلك مثل **الملك وقبا** ، **اوكلاهوما** ، **قصة الحب الغريب** ، **سيدتي الجميلة** ، **كاميلوت** .. غلب عليها الطابع المرحى ونضب فيها الابداع الشعرى . وفيلم « **النجمة** » ١٩٦٨ هو اول الافلام الموسيقية التى تستحق التقدير بعد غيبة طويلة . وان اصطبغ بالطابع الكلاسيكى .



علم اجتماع التكوين

رابع عشر - دور التكوين بالنسبة للوسط :

١ - تعتبر عملية تكوين الفيلم عملية مستمرة طوال حياة الفيلم منذ هو فكرة ،

على ذوق الجمهور من خلال شبك التذاكر .
ان شبك التذاكر يصلح ان يكون مقياسا عاما
لاهمية السينما كمؤسسة اجتماعية وليس
مقياسا لقيمة الأفلام . وذلك ان الشخص
يدفع نقوده لشباك التذاكر بدافع هدفين
احدهما الذهاب الى السينما ، والاخر
ان يذهب ليرضي فضوله عن « الصورة » التي
وصلت اليه من أحد الأفلام بوجه خاص
وأصبحت تثير هذا الفضول . ويرجع فشل
الفيلم تجاريا الى سوء هذه الصورة او عدم
وجودها . وفيما يلي نتناول هذه الفكرة بمزيد
من الايضاح .



خامس عشر - بناء التقييم للأفلام :

١ - ان دراسة الشباك دراسة مثيرة
للدهشة حقاً ، فبينما نجد ان فيلماً مثل
« كليوباترا » الذي صرف عليه بسطاء بالغ
للثقة التامة في نجاحه التجاري ، لم يستطع
تغطية تكاليفه الا بالكاد وبعد جهد جهيد . اما
أفلام مثل « دكتور نو » او « قصة الحى
الغريب » او « صوت الموسيقى » او
« الفخريج » فانها لم تكن من الأفلام المربحة
التكاليف ، ولم تستخدم اسماء كبيرة حقيقية
ومع ذلك حققت أرباحاً طائلة .

لماذا إذن يذهب الناس لسرؤية فيلم
معين ؟ . ان هذه الأمثلة السنتابقة تقضى
ابتداء على ثلاث نظريات وضعت بهذا الصدد
وتذهب الى : انهم يذهبون لمشاهدة النجوم
(ماذا عن دكتور نو ، ومولف امه ؟) ، او انهم
يذهبون لمشاهدة الأفلام التي يطمنون انها ذات
انتاج ضخم (كان التعصب اخراج جريفيث
اكثرها ضخامة في الانتاج ولم ينجح) ، او

وخلال انتاجه ، الى ان يتم اخراجه ، وحتى
بعد ذلك فان الابواب لا تغلق في وجه اصادة
تقويمه . ويقوم على تقويم الفيلم مجموعات
مختلفة من الناس منها : جمهور السينما .
والنقاد والعاملون في الصناعة أنفسهم ،
والمشتركون في عمل الفيلم والحكام وغيرهم .
وما نريد انؤكد ان فكرة التقييم تمتد
لتشمل مجالاً واسعاً اكثر مما نظن عادة .

والمناقشة العاسمة بالنسبة لمستقبل
الفيلم هي المناقشة التي تدور قبل طبع
النسخة النهائية . ذلك ان ما يقال فيها قد
يغير من الفيلم . وما فائدة التقييم بعد ان
ياخذ الفيلم صورته النهائية ؟ انه يكشف من
الدروس المستفادة بالنسبة للفنانين حتى
يحرصوا على الافادة منها في اعمالهم المقبلة .
وهي على المدى البعيد تنتهى لصالح الجمهور .

٢ - هل يحصل جمهور الفيلم على
ما يريد ؟ يجب اصحاب الشركات السينمائية
من هذا السؤال بالاجاب ودليلهم على ذلك
ما يحصلون عليه من ارباح . ويجب
النقاد المثقفون بالنفي على اساس ان الارباح
ليست دليلاً كافياً . ومن السهل نقد كلتا
النظريتين . فالارباح ليست دليلاً كافياً
بالفعل على ان الأفلام تقدم للناس ما يريدون .
ولكن لا يمكن تجاهلها بالرة كدليل على ذلك .

والمنتج يرى ان ذوق الجمهور ذوق فاسد
يجد متعته في وجبات الجنس والصنف .
والمثقف يرى ان التعليم والتنشئة هما اللذان
أفسدا ذوق الناس . والانتان يشتركان معاً
في احتقارهما لذوق الجمهور ، على اساس
شباك التذاكر . وهذا ما يجب ان نرفضه .

ولا بد ان نسلم اولاً بعدم القدرة على الحكم

القرب حيث تمر بفترات انتعاش يعقبها فترات تراجع في شعبيتها ، وهكذا . .

والاتجاه الغالب الآن في السنوات الأخيرة . يتمثل في الخروج على الحدود الممهودة من الجرة في عرض بعض المناظر . مثل مناظر القتل البالغة العنف في « سيكو » ومناظر الجنس في « الخادم » ، وحوادث القتل المريعة وتفاصيل مناظر الجنس غير العاديه في الاقتصاب Repulsion . فعندما يعمل الفيلم على الإبتعاد قليلاً خارج الحدود الممهودة وبظل محتفظاً بقيم التسلية ، فإن ذلك يصبح جزءاً من صورته . وتكون هذه الصورة صورة رالجة في الغالب الآن . ويرجع نجاح فيلم برجمان « الصمت » - الذي يقدم لنا فيه دراسسته المتممة عن الوحدة والياس والإحباط - الى ما اير حوله من مناقشات عامة عن مناظر الجنس ، بما في ذلك ما يقال عن اضطراب الرقابة الى قطعهما في البلاد المختلفه .

٢ - كيف تتكون « صورة » الفيلم ؟

يقوم جهاز الاعلان بالدور الرئيسي في تكوين الصورة المقدمة للناس من الفيلم . ويختلف جهاز الاعلان في صناعة السينما عنه في أى صناعة اخرى . ففي الاستديوهات الكبيرة له اقسام خاصة ، تضم المتخصصين في هذه الناحية . وفي حالة الإنتاج المسقل يتوزع دور الاعلان عن الفيلم بين مكتب الشركة المنتجة وقسم الاعلان لدى الموزع المعارض .

ويضم هذا الجهاز الاعلاني عموماً : المقدمات التي تعرض عن الفيلم بم في دور السينما قبل عرضه وتمثل لقطات مختارة منه مصحوبة بالتعليق . والمجلات السينمائية التي تدور حول النشاط السينمائي ونجومه

انهم يلعبون لؤربة الأفلام التي يرفع مستوى فن العناية لها (ولكن العناية لم تفعل شيئاً لتعليم كليبائنا) . ونخلص من ذلك الى أن النجوم غير ضروريين ولا يضمن النجاح وجودهم وحده . وليست كل الأفلام ذات الانتاج الضخم ناجحة بالضرورة ، وربما كانت العناية ضرورية ولكنها ليست وحدها شرطاً كافياً للنجاح .

ويظل السؤال قائماً . ما هو الدافع إذن ؟ ان الفرض الذي قدمه ، وهو لا زال فرضاً غامضاً ، هو ما ادعوه « صورة الفيلم » في ذهن الناس . وارى أن الناس يلعبون لمشاهدة فيلم ما لأن صورته التي تكونت عنه في انفعالهم قبل ان يروه صورة جذابة . ويمكن ان تتمثل هذه الصورة في الأداء المدهش لنجوم كبار ، أو لأن القصة شيقه جداً ، أو لأنه فيلم مشرق ، أو لأنه لا يوجد ما يعاقله من قبل ، أو لأنه مدهش بفسخامة انتاجه . .

وتنشأ هذه « الصورة » للفيلم من حصيلة التفاعل بين الاعلان والفيلم نفسه والجمهور .

ولكن ما هي العوامل التي تجعل من هذه « الصورة » ، صورة رالجة ؟ من الصعب تحديد ذلك . ولكن لعلنا نجد أن المزاج العام و « اللومضة » السائدة دورهما في تحديد مواصفات الصورة الالجة في فترة ما . فقد كانت افلام الحرب مثلاً منتشرة انتشاراً مدهشاً خلال الحرب ، ثم انحصرت انتشارها بشكل ملحوظ بعد الحرب مباشرة . ثم زاد الاقبال عليها مرة أخرى خلال حرب كوريا ، ثم هاد فالتحصر بعدها ، وفي اوائل الستينات عادت الحياة للأفلام الحرية مرة أخرى . وكذلك الحال بالنسبة لأنواع أخرى من الأفلام . مثل الأفلام الموسيقية وأفلام

تعليمي وثقافي . والنقد بهذا المعنى دراسة في نطاق علم الاجتماع وليست في نطاق الجماليات .



سلاسل عشر - نحو نقد موضوعي الفيلم :

رغم وجود كتابات جادة عن الفيلم مع بداية هذا القرن ، فقد استمد النقد السينمائي أولى دعاماته القوية من كتابات المنظرين المخرجين الروسين وهما : ايزنشتين ويودفكين . لقد كتب هذان المخرجان الكبيران الكثير عن نظريتهما في جماليات الفيلم . وقبلهما بقليل كان قد بناى في العشرينات ظهور الأعمدة الخاصة بالأفلام في الجرائد والمجلات بانتظام . وانتشرت في العالم كله في الثلاثينات . ومما يلفت النظر ان نمو عرض الأفلام في الصحف وتقدها ساراً معاً في نفس الوقت . ومن السهل التمييز بينهما والفرض من العرض reviewing تقديم اجابة مقنعة وصريحة على السؤال عما اذا كان الفيلم يستحق المشاهدة ام لا . أما الفرض من النقد Criticism فهو تقويم الفيلم بناء على اسس اكثر متانة . ويحاول الناقد ان يشرح أين تكمن ميزة الفيلم الجيد ؟ وما اسباب تصدع الفيلم الفاضل ؟

١ - ذهبت أول نظرية جادة في نقد الفيلم الى أنه لا نظير للفيلم في قدرته على إعادة الحياة كما هي . وكان هذا في نظرهما يعنى الصدق الفني . ومن الفروض التي تضمنتها هذه النظرية أن الفيلم وسط مرئي في جوهره . وعلى ذلك يجب أن يقوم على اساس الواقعية المرئية .

واتهام الفرضان معاً ، بقبول الصوت

وكواكبه . وبرامج الراديو والتلفزيون المعاللة على شكل مجلات . والصحافة الملمسة (مقابلات ومقالات في الجرائد والمجلات بكتبتها متخصصون في الاعلان) . والعروض الأولية (وهي عروض خاصة لجمهور معين) . والكتابات النقدية لنقاد الصحف والمجلات وتأليف الكتب عن الفيلم او الروايات المأخوذة عن السيناريو . وتسجيل الاسطوانات المأخوذة من مادة شريط الصوت . واخيراً وليس آخراً المصقات الاعلانية في كل مكان . ويمكن ان نضيف ضمن عناصر هذا الجهاز الضخم للاعلان عن الفيلم الحصول على الجوائز والاشتراك في المهرجانات .

ونعتبر الكلمة البسيطة الصادرة عن الفم من الابنية الاعلانية غير المقصودة عن الفيلم ولا تخضع لسلطة المعلن تقريباً ، والكلمة الطيبة من الفيلم تصفه بأنه مسل وجيد ويحقق ما نتوقه منه . وهذا العامل الأخير له أهميته لأنه مهما كانت قيمة الفيلم فانه لو خيب ظن الناس عامة فلن يوصوا اصحابهم بمشاهدته بل على العكس سيقولون انه لا يستحق .

ويلعب النقد دوراً محسوداً في التأثير على الجمهور . ومن النقاد من يرعون مصالح صحفهم في الاحتفاظ بالاعلانات عن الأفلام . ولكن هناك بعض الصحف التي يتمتع فيها النقاد بحريتهم في نقد الفيلم كما هو الحال بالنسبة لمجلات مثل « التايم » و« النيوزيك » .

واذا كانت السينما أحد اوساط التعبير الفني ، على قدر ما هي إحدى المؤسسات الاجتماعية الكبيرة ، فالنقد فيها يحتل أهمية كبرى . ووظيفة النقد . أن يشرح لماذا تكون الأعمال جيدة او رديئة . وعلى ذلك فهو

باعتبارها النماذج التالية لها . وهي جميعاً أفلام جيدة وتقتفى الواقع كما يرغب أصحاب النظريات الواقعية . غير أن النظرية التي تقتصر على مثل هذه الأفلام فقط نظريسة محدودة ولا يمكنها الصمود ، ذلك أن محك الاختبار لسلامة النظرية وشمولها هو في قدرتها على تفسير واحتواء هذه الأنسلاام بالإضافة إلى غيرها من الأعمال العظيمة مثل : « **مولد أمة** » اخراج جريفيث ، و « **الملاح** » اخراج كيتون و « **الواطسن كين** » ويلز ، و « **الزهة في الشمس** » ميلستون ، و « **الراشمون** » كروساوا ، و « **يوميات قس في الأرياف** » بريسون ، و « **أورلي** » كوكو ، و « **عربة الموسيقى** » مينيلي ، و « **المغامرة** » لاطونيوني و « **الصمت** » برجمان . وهي أفلام تتوق إلى الحقيقة ولكن الارتباط بالواقع فيها من الأمور المشوشة .

وقد نجد لنظرية « **الارتباط** » جدوراً غامضة في نظرية سارتر من « **الالتزام** » التي لا تقل غموضاً عنها . حيث يتم تقويم الأفلام على أساس ارتباطها أو عدم ارتباطها . ولكن بأي شيء ترتبط الأفلام ؟ ربما يقولون أن الارتباط يعنى الارتباط بالقراء والمضطهدين والبسطاء والذين ينشدون السلام . ومثل هذه النظرية تنتهى بنا إلى قدر غير قليل من العبث ، حيث يمكن الحكم مقدماً على الأعمال من خلال السيناريو أو ملخص الحبكة ، وترتفع من خلالها أعمال لا قيمة لها بينما تستبعد أفلام أخرى مثل فيلم لويس ميلستون « **حوائط هوتنيزوما** » بتهمة « **الشوينية** » التعصب الوطني ، وأفلام جيمس بوند بتهمة **الميسول الفاشية** ... وهكذا نصل إلى لعبة مضحكة تمثل نوعاً من الكارثية المكموسة . ولكن من الصعب أن تكون نظرية مضنية . ولنسأل

الذي حاول المنظرون في البداية تجاهله - انهار القول بجوهسية الوسط المريثة . حيث أصبحت السينما منذ أكثر من ٣٥ عاماً وسطاً سمعياً وبصرياً معاً ، أما القسول بواقيتها فيتعارض مع الاعتراف بمكانة أفلام الرسوم المتحركة ، وأفلام الرعب ، والأفلام التاريخية الرومانسية ، والأفلام الموسيقية .

ومن الواضح أنه لا يمكن القول بأنها غير سينمائية أصلاً . وعلى العكس من ذلك نجد أن المسرحيات المصورة ، والأفلام التي تصور حفلات الباليه والأوبرات العظيمة أفلام ملقرفة أنها تعبر باختلاص من العروض المسرحية الحقيقية بالصوت والصورة . وهذه العروض هي جزء من حياة الناس الحقيقية التي يعيشونها بل أنها معلهم . ومع ذلك هل من الممكن أن تكون هذه الأفلام « **النموذج** » لفة الشائفة ؟ .

٢ - نشأت النظرية الثانية للواقعية في أحضان الفيلم التسجيلي وتذهب إلى أن السينما هي « **التفسير الإبداعي للواقع** » . وتنظر هذه النظرية للكاميرا باعتبارها أداة اختيار . ولكنها تمسكت بوجهة النظر القائلة بوجود شيء اسمه « **الواقع** » أو « **الحياة الواقعية** » . التي يمكن اقتناصها في الفيلم . وقد اهد الفيلم - في نظرها - أساساً للقيام بهذه المهمة . وفي الخمسينات ظهرت نظرية واقعية أخرى . وتذهب هذه النظرية إلى أن الأفلام يجب أن ترتبط بالواقع .

وإذا نظرنا بدقة إلى هذه النظريات نجد أنها تعتمد على أمثلة مختارة يعينها لتفسير وجهة نظرها . أنهم يكونون آراءهم ابتداء بأعمال « **جريفيث** » والأفلام السوفيتية الصامتة ، والأفلام التسجيلية الإنجليزية ، وأنسلاام الواقعية الإيطالية الجديدة بعد الحروب .

البيات مبادئ نقدية صادقة لا يعنى أن كل المبادئ على نفس المستوى من عدم الصدق .

ولعلنا لو اتخذنا طريقاً آخر في مناقشة هذه المشكلة بالنظر إلى ما يشوب النقد الحالي من قصور ، لأمكنا أن نصل إلى ما يجب أن يكون عليه النقد ، عن طريق الكشف عما لا يجب أن يكون عليه النقد . ويمكن أن نحصر أخطاء النقد الرئيسية في عيوب ثلاثة هي : الرومانسية ، والهزلية ، والتعبير الأدبي .

٤ - يعتقد الرومانسيون أن صانع الفيلم شخص خاص جداً يسيطر عليه « وحى » غامض . وهذه النظرية قديمة جداً تصل في قدمها إلى عهد هوميرو على الأقل . وترتبط ارتباطاً واضحاً بالفكرة القائلة بأن الشخصيات النورية والمقدسة والجنونة مسكونة بالأرواح . ول سوء حظ الرومانسيين أن العقليين في العصر الحديث يشعرون بأنهم يستطيعون التوصل إلى فهم وتقد الأفلام دون حاجة إلى اعتقادهم بالوحى أو الأرواح .

ومن المسلم به أن من النادر أن نجد شاعرًا يصب قصيدته كاملة بدون تفكير أو مراجعة . كما ينذر أن نجد فيلسوفًا بدون كتبه دفعة واحدة ، أو صانع فيلم يعمل متحرراً من كل قيد ، وعموماً فإن عملية الخلق تحتوي من الفكر وإيمان النظر أكثر مما يظنه الرومانسيون ، بما تتضمنه من الاستخدام العقلي للمعلومات الضرورية عن إمكانيات الوسط ، والأهم من ذلك العلم بحدوده .

والفيلم على وجه الخصوص ليس تعبيراً شخصياً مباشراً وإنما هو حصيلة مواهب عديدة لمجموعة من الناس توافقوا فيما بينهم

أنفسنا : ما هي الأشياء التي يرتبط بها « مينيلي » أو « ديزني » مثلاً ؟

إن قيمة العمل الفني لا ترجع إلى صدق محتواه ، كما أن صدق محتواه لا يستلزم بالضرورة أن يكون فناً عظيماً . فالعمل الفني ليس وسيطاً أخلاقياً ، ومن ثم لا يمكن أن يكون خيراً أو شراً ، كما لا يكون صادقاً أو كاذباً . فما يقوله الفيلم بنقض النظر عن صدقه أو كذبه على المستوى الأخلاقي أو المستوى الواقعي يستقل تماماً عن قيمته الفنية .

٣ - لقد واجه القول بوجوده مبادئ نقدية صادقة في الفن اعتراضات هائلة . وكل ما رشح من مبادئ في هذا الصدد لار حوله النزاع . وقد أدى هذا الفشل في اكتشاف المبادئ الصادقة إلى التسليم - بغير حق - بعدم وجودها والأخذ بالذاتية والنسبية في هذا المجال . وكان من الطبيعي أن يوجه أولئك الذين يرغبهم هذا الخضوع للاتجاه اللاعقلي ، ومن ثم يبحثون عن طريق للخلاص منه . وكان قرارهم بالارتباط بمجموعة من المبادئ بمثابة تحسين للذاتية . ذلك أنه ما إن يتم الارتباط بمجموعة من المبادئ حتى يصبح من الممكن تطبيقها بطريقة موضوعية .

وعلى كل حال فإن اللاتني على حق في قوله بعدم وجود « وصفة » للنقد الجيد للفيلم (أو وصفة لصناعة الفيلم الجيد) فالأمر يتعلق بالفرد أساساً . ومن ثم فإن الارتباط بمجموعة من المبادئ أو عدم الارتباط لا يمثل دعامة ضرورية لهذه الوصفة ، لأنه لا وجود لها أصلاً . ومن ناحية أخرى يجب أن يكون واضحاً في الذهن أن القول بعدم القدرة على

للروح الانسانية التي تتمثل في عمل من أعمال الفن وهو اتجاه « يوتوبي » لأن الحياة بطولها لا تكفي وإن امتدت الى الأبد للوصول الى الحقيقة النهائية الكاملة . ونحن نعلم من تاريخ الفكر كيف نتعلم أكثر وأكثر في كل يوم . وهو ما يصدق على الأفلام وأعمال الفن كما يصدق على عالم الدراسات العلمية .

اتنا نجد - مع الزمن - الكثير والكثير من المعاني في الأفلام العظيمة (رغم أن الزمن ، في نفس الوقت ، قد يمحو معاني أخرى) . ومن طريق المناقشة والتفكير نصل الى تقدير أفضل لقيمتها . وأحياناً نعلم انفسنا كيف نتعلم من هذه الأشياء باعادة النظر في احكامنا بيننا وبين انفسنا . وأحياناً ندفع الآخرين ليطمئنا عن طريق القراءة والتفكير في الطريقة التي يرون بها معنى الفيلم وقيمته ، ولكن ليس هناك كهنة . هناك فقط محاولة للتعلم من الأفلام بالطريقة العقلية التي تتمثل في المناقشة النقدية .

وعن طريق تبادل الأفكار فقط داخل نطاق تقليد المناقشة التي تأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية ، نستطيع الحفاظ على التقدم في التعلم . تماماً كما هو الحال بالنسبة للعلوم الطبيعية حيث نفترض نظريات لحل مشاكلنا، ثم نناقشها . وقد نصل الى رفض تلك النظريات . كذلك بالنسبة لنقد الفيلم ، يجب ان نقترح تفسيرات المعاني ، ونقترح الاحكام الخاصة بالقيمة ، ونقدم الأدلة التي تدمم ما نقترحه من تفسيرات واحكام . وبعد ذلك علينا أن نسمع للنقد والأدلة المضادة ، ونحاول ان نتعلم منها شيئاً .

٦ - ان اللعنة التي تلحق بكل نقد لكل الفنون ، هي أن النقد لا بد وأن يوضع في

تحت رئيس أقوى نوعاً (المخرج) لعمل وحدة متماسكة من الفيلم . والفيلم لفة لا يمكن تدوينها دون الاستماتة بمدد من الناس يعملون بكيفية من المحدثات . وعلى فنان الفيلم ان يراعى ما يمكنه أن يفعله عندما يحاول ترجمة أفكاره الى وسط غير لفظي نوعاً . وهذه العملية الإبداعية يسبقها عادة المحاولة والخطا والمراجعات المبدئية .

وعلمنا بهذه الحدود يقضى تماماً على نظرية التعبير الدلالي حيث ان حدود الوسط يجبر الفنان على التوافق والتكيف ، بل وتجبره على تغيير أفكاره الأصلية حتى ان النتائج النهائي يصبح عادة بعيداً عن الفكرة الأصلية «الموحاة» والفكرة التي تلدب الى المخرج مسئول من كل شيء فكرة في غاية السداجة ذلك انه حتى الماوى الثرى محصور بحدود المحدثات ، وموهبة أصدقائه ، والوقت ، والجسو ، والحظ ، فالفيلم في النهاية توافق بين الأفكار والظروف .

٥ - يعيىل النقد غالباً الى الكتابة بأسلوب الكهنة . وهم يحاولون الاجابة دائماً من هذين السؤالين : ماذا يعنى هذا الفيلم (او من أى شيء يكون) ؟ والى اى حد هو جيد ؟ . ومثل الكهنة يعلنون اجابتهم بحيث يوهمون بانها الاجابة الكاملة التي ليس بعدها شيء يقال .

وأول ما نلاحظه على هذا الاتجاه انه يفترض الى التواضع وأنه « يوتوبي » . انه يفترض أن الحقيقة قد كشفت « لي » وهدى . وهنا لا نجد إلا التواضع القلي ، مع عدم الرغبة في التعلم ، وعدم الإدراك لصعوبة الكلام بلغة لفظية غير ملائمة ، عن الإبداع المقدر الفاض

الاجتماع للسينما وتتمثل في : الصناعة ، والجمهور ، والخبرة ، والتكوين .

ومن الواضح أن « چارفي » من خلال مناقشته لهذه الجوانب الأساسية الأربعة قد أثار من المشاكل ما قد نخلف معه فيما انتهى إليه فيها من رأى مثل : الواقعية في السينما ، أو نقده للاتجاه السينمائي خارج حدود النظام الرأسمالي ، أو رأيه في نظام النجوم ، أو فكرته عن « صورة الفيلم » .. أو غيرها . ولكننا لسنا بصدد مناقشة هذه المشاكل ، وإنما نريد فقط أن نشير إليها تاركين الباب مفتوحاً للمناقشة . وقد حاولنا التوسع قدر الامكان في عرض أفكار « چارفي » تحقيقاً لهذا الهدف .

والواقع أن وراء الكتاب بالمشاكل التي يفجرها من الامور التي يجب أن نحسبها مؤلف الكتاب ، لا أن نحسبها عليه ، حتى وإن اختلفنا معه فيما انتهى إليه في بعضها . وقد نجح الكتاب في اثارة العديد من المشاكل الحيوية الهامة بالنسبة للسينما وعلم الاجتماع السينمائي . فضلاً عما اضافته من أفكار جديدة وجريئة ، وعلى الأخص في كلامه من التكوين وماأخذه على النقد السينمائي الشائع .

وإذا كان هدف المؤلف كما أعلنه في المقدمة أن يضع الإطار الذي يضم مختلف المعلومات المبعثرة من هذا المجال ، فقد نجح الكتاب بالفعل في وضع هذا الإطار البديهي . وقد ضم هذا الإطار مجموعة هائلة من المعلومات التفصيلية التي تدلل على اطلاع واسع بهذا المجال لا يتوفر بالرجوع الى المطبوعات والكتب المنشورة عنه فقط ، وإنما يدل على متابعة طويلة داخله . والا ما كان له أن يصل الى هذا القدر من الشمول والعمق والتحديد .

كلمات ، بينما معظم الفنون غير لفظية . وأنت لا يمكنك أن تشرح بالكلمات ماذا فعله باردن Berdm في فيلم « موت واحد من صقلية » ، أو ماذا فعله انطونيوني في فيلم « الفاصرة » يمثل ما تستطيعه بالنسبة لنص أدبي حيث يمكنك أن تحدد أين يكمن المعنى وأين تكمن مغزله .

ولسوء الحظ فإن الأفلام تخدمنا حيث تحتوي على حوار ويمكن أن تلخصها ، والنقاد الذين يستخدمون الكلمات يجدون أن من السهل أن يتكلموا عن هذه الكلمات الأخرى أكثر مما يتكلمون من التحقق السينمائي للأفكار .

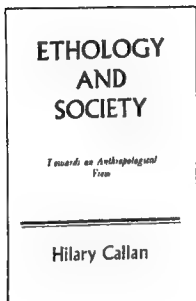
وكم من المحاولات العديدة التي بذلت للكشف عن أثر الضغوط الاجتماعية من الحب ، وهي فكرة نبيلة وهامة . ولكن بين هذه المحاولات نجد أن فيلم *Muerta di un Ciclista* « الفاصرة » فقط هما البارزان . وهذان الفيلمان يفضحان النقد الرديء تماماً . ذلك أن ملخص الشبكة لابد وأن يحجب التشابه الملحوظ بينهما . في حين أن شرح فكرتهما الرئيسية (كيف تؤثر الضغوط الاجتماعية على الحب) يوحى بقدر من التماثل بينهما يزيد عما هو عليه في الواقع . والنقد الذي يركز على أسلوبهما الخاص كافيلاً ، هو وحده الذي يستطيع أن يحل المشكلة الحقيقية التي تواجه الناقد : لماذا كان هذان الفيلمان من بين أعظم الأفلام التي ظهرت حتى الآن ؟

وبمناقشة موضوع التكوين ينتهي « چارفي » من مناقشة الأبعاد الأساسية الأربعة التي حددها في مقدمته ورأى أنها بمثابة اصول علم

ونأمل أن تتبّع محاولات أخرى - وحيداً لو كانت محاولات عربية - تأخذ خطوات تالية نحو تعميق هذا العلم وتوسيعه . ولا شك أنه مما يفيدنا أن نحاول تطبيق نفس الأسس في دراسة معادلة على السينما العربية .

ولعل أهم أفضال الكتاب أنه قد وضع أقدامنا على أول الطريق السليم نحو علم اجتماع للسينما ، ظللنا نتلمسه - دون أن نعثر عليه - في محاولات الكتاب السابقين من أمثال « ماير » و « كراكاور » وغيرهما .

★ ★ ★



الأيثولوجيا والمجتمع

مؤلف : هيلاري كالان
مترجم : د. أحمد مرسى

الدارسون لكلمة Ethos التي اشتق منها اسم هذا العلم .

ان كلمة Ethos (١) تعني « الروح المميزة للثقافة » ، كما تعني « الخصائص الروحية المتضمنة في المواقف أو القيم أو الاتجاهات العاطفية التي تميز أعضاء ثقافة معينة » ، وتجعل منها شيئاً منفرداً « وقد عرف

بعد كتاب الأيثلوجيا والمجتمع واحداً من أحدث الدراسات التي تتناول بالتحليل علاقة الأيثلوجيا بالإنسان في تفرد ، وفي تجميعه من ناحية ، وعلاقة هذا العلم بالدراسات الأنثروپولوجية عامة من ناحية أخرى . وقبل أن نعرض لمضمون الكتاب ، سوف نعطي القارئ فكرة موجزة عن طبيعة هذه الدراسة من خلال بعض التعريفات التي استقر عليها

Callan, Hilary ; *Ethology and Society*,

Towards an Anthropological View, Clarendon Press-Oxford, 1970.

(١) القر في ذلك : Rosenklide and Bagger, *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, Copenhagen-1970—Vol. I. P. 116—117.

« النظرة المعيارية للنمط الثقافي » . ويبدو أن هذه الكلمة قد شغلت أذهان كثير من العلماء والدارسين ، إذ نرى أكثر من واحد منهم يتصدى لوضع المعايير الدقيقة ، والحدود المضبوطة لها ، مما يتناسب مع أهمية هذا العلم الذي يأخذ اسمه منها . ومن ثم يسهم جيلين Gillin هو الآخر في تحديد مدلول الكلمة فيرى أن معناها يتضمن « بعض الافتراضات الهامة ، أو الأنماط العقلية المتحركة في السلوك » ، أو هي مجموعة الدوافع المكتسبة أو البواعث المسيطرة للثقافة ، بالإضافة إلى الأهداف الظاهرة التي تتجه إليها الأنشطة الثقافية ، أو التي تنسم بقيمة عالية ، . وبهذا Winick إلى أنها تعد « الخاصية العاطفية التي يتميز بها السلوك المنظم اجتماعياً » .

يتبين من هذا السرد أن مفهوم كلمة « إيثوس Ethos » يتطابق إلى حد كبير مع مفاهيم بنديكت Benedict عن الصورة ، والنمط الثقافي الذي يتطابق معها . إن « الإيثوس » القائم بمفرده لامة حديثة ، قد يسمى أحياناً بالشخصية القومية . وقد لفت بيتسون Bateson - الذي كانت وجهة نظره أكثر ميلاً إلى التحليل النفسي - الانتباه إلى فاروق هام بين « الإيثوس Ethos » و « الإيدوس Eidos » ، فالإيثوس الخاص بثقافة ما ، ينعكس بطبيعة الحال على النمط المعتاد للشخصية المنتمية لتلك الثقافة (٢) . وتتميز الجوانب المختلفة للثقافة « بإيثوس » معين ، وربما كان من الأفضل أن نقول « موضوعاً Theme » معيناً . أما الإيدوس Eidos تبعا لتعريف بيتسون فهي عملية التقنين الثقافي لأوجه المعرفة المتنوعة لشخصية الأفراد . ويقارن « بيتسون » بين هذا المفهوم للإيدوس ، وبين مفهوم الإيثوس

« سمنر » Sumner كلمة Ethos في سنة ١٩٠٦ بأنها « مجموعة الخصائص الجزئية التي تنفرد بها جماعة ما ، مما يجعلها تختلف عن غيرها من الجماعات » ، وقد اكتسب تعريفه هذا أهمية كبيرة عند علماء الاجتماع والأنثولوجيا معا . ومن هنا صاغ « يونج » Young نظريته التي ذهب فيها إلى أن كل مجتمع له « Ethos » أو « شخصية اجتماعية » معتمداً في تكوينه نظريته على تلك الأنماط الثقافية التي تتميز مجتمعاً عن غيره من المجتمعات . وعرفها « جورير » Gorier بعد ذلك بأنها « خلاصة السلوك والأفكار والأهداف المتباينة لمجموعة اجتماعية » . وعلى أية حال ، فقد حظي مفهوم Ethos في الثلاثينيات بدفعة جديدة ، إذ حول ساپير Sapir ومن بعده روث بنديكت Ruth Benedict الانتباه من « السلوك » إلى « الأفكار والمفاهيم التي يفترض أنها تشكّلها » ومن ثم تطور مفهوم الكلمة ليعني « الخاصية الجوانبية للثقافة » ونظام القيم الأساسي والمتكامل الخاص بهذه الثقافة » .

ويتحدث كلوكهون Kluckhohn ، وأوبلر Opler عن مجموعة من الحدود والمبادئ التي تتميز بها أي ثقافة ، والتي تتحد أحياناً على حد قول كلوكهون في مبدأ واحد متكامل للثقافة ، وهو ما يمكن أن نسميه « بالروح المميزة للثقافة المجتمع The ethos of society » .

وتذهب بعض التعريفات الحديثة لكلمة Ethos إلى أنها « نظام من القيم الدائمة » ، يظهر في صورة موضوعية » ، وهو ما ذهب إليه كروبر Kroeber . أما كلوكهون فيرى أنها « مجموعة عوامل مشتركة ، غالبية ومسيطرة » يمكن أن يقال أنها تشكل النظام المتكامل للثقافة » ، وهي عند ردفيلد Redfield

ترى أنه لا بد من وضع بعض الأمور في الاعتبار فقد أدى اعتقاد تنبرجن أن مناهج الايثولوجيا - وليست دراستها - هي التي لها قيمة في دراسة المجتمع الإنساني إلى نوع من سوء الفهم من جانب العلماء ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن التفسير الوظيفي ، ليس هو الوحيد ، ولا هو بدى النفع الكبير في تجميع المعلومات من الحيوانات والحياة الاجتماعية للإنسان . كما أن مصطلح الايثلوجيين « Ethologists » قد مال في الماضي إلى الإشارة إلى مجموعة قليلة نسبياً من العلماء - كعلماء الحيوان ، وعلماء الطبيعة ، خاصة في بريطانيا وأوروبا ، وبالذات في هولندا - الذين استقوا المهام المباشرة من أعمال لورنز Lorenz وتنبرجن وقد تأثر هؤلاء بأعمال الرواد من أمثال ثون أوكسكول Von Uexküll وهاينروث Heinroth .

أن العلاقة بين الايثولوجيا والايثولوجيا الاجتماعية ، قد شغلت العلماء المتخصصين في كل منهما ، تحديد المصطلحات ، ومجالات الدراسة ، وما يمكن أن يؤديه كل من العلمين للآخر ، ومن ثم ، فإن المؤلفات تطرح عدة أسئلة لتحديد هذه العلاقة بينهما ، وتقسيم هذه الأسئلة إلى قسمين متميزين :

القسم الأول : أسئلة من القاسم المشترك بين العلمين على مستوى المادة نفسها ، فمثلاً ، هل هناك صلة بين الحيوان والسلوك الاجتماعي للإنسان بحيث يكون من المناسب لنا أن نستخدم تعبيرات أو العاقل وصفية مشتركة بينهما ؟

والقسم الثاني : أسئلة عن أهمية الايثولوجيا والايثولوجيا ، كل منهما الآخر كطرفين من دراسة أكاديمية واحدة .

أن الذي لا شك فيه أن الكثيرين قد ربطوا بين الايثولوجيا والايثولوجيا الاجتماعية ، ولعل الهدف الرئيسي الذي تسعى المؤلفات

- كما سبق أن ذكرنا - أن يرى أن الايثوس هو نظام النزعات الانفعالية التي تتحكم في أفعال قيمة تجاوبها جماعة ما الاشياء والإجباطات المتنوعة التي تنتجها أحداث الحياة المتكررة ، ومن الجلي أن هذا جزء من عملية التكيف العقلية والانفعالية . ولقد لاحظ « دوفيلد » - علاوة على ذلك - أن مصطلحات بيتسون التي نعرف بها « الايدوس » تشير إلى خاصية جماعية ، أو نمط أساسي للشخصية ، بل أن الايدوس ترتبط أيضاً بأشكال وطرائق الفكر التي تميز الجماعة . ولقد فسر كروبر - ومن بعده - ونيك هذه الثنائية التي تتجلى في تعريف بيتسون بطريقة مخالفة : فيقول كروبر « أن ايدوساية ثقافة ، هي مظاهرها الخارجية وأشكالها المدركة وكل ما يرتبط بها مما يمكن وصفه بطريقة واضحة ، وعبارة أخرى هي المحتوى الثقافي ، بينما « الايثوس » هي نظام المل والقيم التي تسيطر على الثقافة ومن ثم تنزع إلى أن تتحكم في نمط سلوك الأفراد » .

وهناك إلى جانب ذلك ، عدة تسميات ، أطلقها العلماء على مفهوم كلمة « ايثوس » : فهي « العبقرية Genius » هند ساير ، وهي « الصورة » و « النمط الثقافي » عند بنديكت وهي الطبع Temper عند بيلو Belo ، و « المزاج الخاص Temperament » هند أولر .

ننتقل الآن إلى الكتاب لنرى مؤلفته تحدد الهدف العام من دراستها لهذا الموضوع بأنه محاولة لتكوين فكرة أولية عن العلاقة بين الايثولوجيا والايثولوجيا الاجتماعية ، أو بين ما سماه تنبرجن « الدراسة البيولوجية للسلوك » وبين فروع واحد من دراسة النشاط الاجتماعي للإنسان » ، وتقترح أن تتبع تعريف « تنبرجن » العام للايثولوجيا ، ولكنها ترى أن أهم ما يجب التركيز عليه - أو على الأصح ، أهم ما تريد هي أن تركز عليه - هو السلوك الاجتماعي ، والتنظيم عند الحيوانات ، وهي

الى تحقيقه هو تحديد بعض الاهتمامات المتميزة التي ينفرد بها كل من العلمين عن الآخر ، كما نصت هي على ذلك في مقدمتها ؛ فالإثنولوجيا تختلف عن الانثروبولوجيا الاجتماعية في بعض الأمور ، إلا أنها يشتركان معاً في طبيعتهما العامة .

وبعد أن تناقش المؤلف في مقدمتها الاسس الأولية التي تبني عليها دراستها بعد ذلك ، ولكن تضع بين أيدينا مفاتيح الموضوع ، تبدأ في الإجابة على كثير من الاستفسارات والأسئلة التي طرحتها في مقدمتها . والكتاب بعد هذا مقسم الى سبعة فصول ، وخاتمة ، وحاشية ، وقائمة ببليوجرافية شاملة - في عشر صفحات - للدراسات الإثنولوجية والاجتماعية والإثنولوجية وغيرها مما يفيد الدارسين في هذه الفروع ، كما ختمت كتابها بنهرس لأهم الأسماء والمصطلحات التي وردت في الكتاب .

في الفصل الأول : من الكتاب تتحدث عن بدايات الدراسات الانثروبولوجية والإثنولوجية ، وعن تاريخهما ، واضعة في اعتبارها العلاقة بين العلوم البيولوجية والعلوم الاجتماعية عامة وليس بين الإثنولوجيا والانثروبولوجيا فحسب . فقد قيل ان البيولوجيا ، وعلم الاجتماع ، كان لهما تأثير محدود ، كل منهما في الآخر ، في بعض الآراء ، أما في البعض الآخر ، فإنه لم يكن هناك أية علاقة بينهما . لقد صور هالزى Halsey (٢) الأمر على أن هذاء علماء الاجتماع للنظريات البيولوجية الخاصة بالجمع كان ضرورياً وحيوياً في الوقت نفسه لاقامة علم الاجتماع كدراسة مستقلة في النصف الثاني من هذا القرن . ولعله من المشكوك فيه ، مما إذا كانت متابعة دراسات

كالإثنولوجيا والإثنوبولوجيا الاجتماعية للوصول الى أصلها البعيد في الماضي لها أية أهمية بالنسبة للدارسين . وعلى أية حال فإن الأصول البعيدة للانثروبولوجيا الاجتماعية تمتد من قصص الرحالة الذين جابوا العالم حتى الدراسات العلمية التي استطاعت أن تكون ما يمكن أن نسميه بالفلسفة العامة عن الانسان والمجتمع ، كما أن الأصول البعيدة للإثنولوجيا تمتد من حكايات الحيوان المأثورة حتى الدراسات العلمية للنمو البيولوجي المنتظم للحيوان ، ممثلة في دراسات ليناوس Linnaeus وكوفيه Cuvier . فتاريخ الأفكار الأوروبية عن سلوك الحيوان قبيل داروين Darwin قد نوقش من جانب واردن Warden (٤) الذي وضع الأصول القديمة للإثنولوجيا في العلاقات الوثيقة بين حكايات الحيوان والطقوس الدينية السحرية خلال آلاف السنين التي انقضت قبل ميلاد العلم . ولكن الحقيقة أنه ليس هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن علاقة السابقين الأوائل من دارسي الانثروبولوجيا ، والإثنولوجيا ، كل منهما بالآخر .

فتاثير « داروين » كان مهماً بالنسبة للنظرية الاجتماعية دون شك ، ولكنه نوع من الأهمية يستحيل على الإطلاق أن نقيمه بدقة ، فهو لم يكن بالطبع أبداً للانثروبولوجيا التطورية ، من المحتمل أنه كان مهماً الثرى ، ذلك أن بداية الإثنولوجيا - كعلم - تكمن في كل ما تتضمنه فكرة التطور نفسها .

وتتساءل المؤلف أثناء بحثها عن أصل الإثنولوجيا ، والانثروبولوجيا الاجتماعية كيف أصبحت هذه العلوم على ما هي عليه الآن ؟ وكيف نمت نوعاً طبيعياً لكي تصل الى شكلها

Halsey, A. H. *Sociology, Biology and population control*, 1967,

(٢)

Warden, C. J. (The historical development of comparative psychology), *Psychological Review* (34, 57-85 and 135-68), 1927.

(٤)

ذلك سوف يساعدها على خلق أساس تبني عليه مقترحاتها ، كما تنبه الى انه يجب ان يوضع في الاعتبار انها تستعمل كلمة « ايثولوجيا » هنا بشكل يفتى مجالا اوسع ، ويعطى معلومات اكثر مما كانت عليه عندما استعملها علماء الايثولوجيا التقليديون ، ولو ان هذه المناقشة لن تؤدي الى ما يخالف تعريف تنبرجن الذي استعملت به في الفصل الاول ، وهذا التعريف للايثولوجيا وهو انها « الدراسة البيولوجية للسلوك » هو مجرد عملية بسيطة ، لانه يدعو الى التحقق من القدرة على دراسة السلوك الانساني من الناحية البيولوجية ومدى صحة النتائج التي يمكن التوصل اليها .

وتقرر المؤلفون ان هناك ملامح واضحة اثناء كتابتها لهذا الكتاب تشير الى الاهتمام المتزايد بين علماء الانثروبولوجيا الاجتماعية بتمزيقات علم الايثولوجيا وابعا له فاكتر من كاتب وهالمس وخاصة تيجر Tiger ولفوكس Fox وفريمان Freeman (٥) قد اشاروا الى ان مواد الايثولوجيا ووسائلها كعلم قد تكون ذات فائدة كما انها قد تكون ضرورية في دراسة متكاملة من المجتمعات الانسانية ، على الرغم من ان الوقت ما زال مبكرا لكي نقول او نتنبأ بان هذا الاهتمام سوف يتزايد ليمثل « حركة تطور » في حقل الانثروبولوجيا الاجتماعية .

انها تشير ان نتيجة التعاون بين علمي الايثولوجيا والانثروبولوجيا سوف تكون جوابا عسريا - اذا قبل لها ان تحقق - على عدة اسئلة تربط بالسؤال الرئيسي عن « ماهية الانسان » . وقصد اشار تيجر وفوكس ، في مقالتهما الى الافتراض القائل بان الروابط بين علمي الايثولوجيا

الحالي ؟ . وتري ان ذلك اصبح سؤالا يفرض نفسه في كل المجالات ، وان النتيجة هي ان بعض اجزاء النظرية العامة للتطور قد تحددت بشكل او باخر ، والحقيقة ان هذا الموضوع كان من الموضوعات المتكررة في تفكير القرن التاسع عشر على نطاق واسع . ولم يكن هذا لينفصل من الاهتمام بالترتيب والتصنيف المميزين لهذه الحقبة ؛ هذا الاهتمام المزدوج له نظير مباشر في اهتمامات الايثولوجيا الحديثة ، كما ان هناك من الادلة ما يوضح ان الايثولوجيا عندما بدأ فهمها كدراسة منفصلة قد احتلت مكانا هاما يليق بأهمية النتائج التي يمكن ان تصل اليها .

وتعود المؤلفون لتحدث عن العلاقة بين الايثولوجيا الاجتماعية والايثولوجيا فترى ان الصلات التاريخية بينهما قد ثبت بعضها ، وان ذلك قد ظهر بشكل جزئي عند بعض المدارس مثل سنسر Spencer ولبوك Lubbock اللذين تحدد اعمالهما بداية هذين النوعين من الدراسة - كما ظهر أيضا من المناهج الفكرية التطورية في القرن التاسع عشر ، الذي لا بد ان يكون قد أثر في كلا الموضوعين بنفس الاسلوب او الطريقة . والذي لا شك فيه ان الايثولوجيا الحديثة والانثروبولوجيا الاجتماعية لهما - بالطبع - جذورهما في هذه النظرية البيولوجية الاجتماعية المبكرة نفسها ، ولكن ليس من السهل اكتشاف الروابط المحددة بين الدراسة المقارنة للمؤسسات الاجتماعية والانسانية وبين انماط السلوك الحيواني .

ونتقل بعد ذلك الى الفصل الثاني الذي يجعل الهدف الاساسي منه هو الوصول الى تكوين نظرة عامة عن الموقف الحالي للعلمين اللذين يواجه كل منهما الآخر . وتري ان

Tiger, Lionel and Fox, Robin : (The Zoological perspective in social science) ; Man No I, (75-81) ; 1966. Freeman, Derek : (Social Anthropology and scientific study of human behaviour), Man No I, 330-42, (1966).

مادة أن يضعوا كل الحياة الاجتماعية تحت عنوان « السلوك الاجتماعي » وهو تعبير يرفض كل أساليب الدراسة إلا الأسلوب الذي يسير عليه علماء السلوك . ومن الممكن أيضاً أن تكون هذه الحقيقة قد تسببت في أن علماء الإيثولوجيا قد حاولوا بطريقة غير صحيحة أن يجدوا علاقة ما بين أفعالهم وبين علم النفس الإنساني، وهم يقصدون علم النفس الاجتماعي . و « هارلو » Harlow (الذي لم يطلق على نفسه لقب عالم إيثولوجي) أحد هؤلاء العلماء الذين يركزون على السلوك وهو يعطي في الوقت نفسه أهمية أكثر لنقطة الالتقاء بين أفعاله وبين الانماط الاجتماعية الإنسانية ، وأنه يريد أن يظهر الاختلافات الواضحة بين الاستجابات الاجتماعية عند ذكور « المكاك » Macaques (القردة الآسيوية) وإناثها ، ويمضي قائلاً أنه مقتنع بأن هذه المعلومات لها صفة الشمول بالسلوك للإنسان عامة وأن الاختلافات الثانوية في السلوك الجنسي كانت توجد في النظام البدائي ، وفضلاً من ذلك تتحدد وفقاً لموامل واختلافات بيولوجية ، بصرف النظر عن أي اعتبارات ثقافية . ويذهب إلى أن هذه القردة - نتيجة لطبيعتها - تنتج تلقائياً إلى الانفصال الجنسي خلال فترة الطفولة الوسطى والمتقدمة ، ولكن لحسن الحظ ، فإن هذا الانفصال ليس كاملاً ، أو دائماً . ويرى أن الاختلافات في السلوك قد تؤدي - نتيجة لموامل ثقافية - إلى فترة خمول جنسي عند الإنسان من الطفولة إلى ما قبل فترة البلوغ . وهو يؤكد أن فترة الخمول هذه ليست نتيجة عوامل بيولوجية مرحلية يكبت فيها السلوك

والانثروبولوجيا الاجتماعية إنما تتحقق عن طريق دراسة الترميزات والأنماط المتوارثة في السلوك الإنساني على مستوى الأفراد . ويعتقد فريمان أن العلاقة الأساسية بين الإيثولوجيا والانثروبولوجيا الاجتماعية تكمن في الحقيقة القائلة بأنه في عمليات السلوك المتوارثة فإن تصرفات الأفراد تتحدد عن طريق أنماط معينة من البوابع والأفعال ويجب أن تكون طبيعة هذه الأنماط معروفة ومفهومة أيضاً ، قبل أن نبداً في تحليل النظم الاجتماعية ، ذلك أن الدراسة العلمية لتكيف الثقافتين تتطلب بالضرورة دراسة طبيعة نزعات الإنسان التي تعتبر وحده متكاملة مع دراسة تكيفه (٦) .

أما عن موقف الإيثولوجيين فقد أظهرنا اهتماماً متزايداً بدراسة الإنسان وتوصلوا إلى ذلك بعدة طرق لا تشبه تماماً أساليب علم الاجتماع الإنساني فقد استخدمت الوسائل الإيثولوجية بنجاح في ملاحظة السلوك الاجتماعي عند الأطفال (٧) ، والرضى بالغصام الشخصية والتأكيد هنا على السلوك أكثر منه على أي فكرة متطورة من التنظيمات الاجتماعية كاساس لأي رابطة بين الإنسان والحيوان .

وإذا كان ذلك بعد إعادة لما سبق أن ذكرته المؤلف من التحيز السائد بين علماء الانثروبولوجيا ، فإن الحقيقة أن هؤلاء العلماء قد وضعوا هدف معلوم في المجال الإنساني ، في داخل إطار سيكولوجي ، أكثر مما وضعوه في إطار اجتماعي (٨) . وقد يمس هذا خطأ مزدوجاً ، إذ كما ذكرت المؤلف في كتابها فإن الكثيرين من علماء النفس الاجتماعيين يحاولون

(٦) ص : ٢٩ .

Blurton Jones, (An ethological study of some aspects of social behaviour of children in nursery school) ; in Morris (ed.) primate Ethology (London, Weidenfeld and nicolson) 347-68. (1967).

Tinbergen, N : 'Preface' to shiller (ed.) Instinctive Behaviour (N.Y. International press.) (٨)

الجماعات الاجتماعية ، واللبونات العليا ، والبشر ، قد أدى الى النتيجة القائلة بأن الكثير من الظواهر الاجتماعية التي كانت تعد حتى وقت قريب إحدى مميزات المجتمعات الانسانية ، ينظر اليها الآن على أنها خصائص كل الحيوانات الاجتماعية بما فيها الانسان .

ان هناك الكثير من الأمثلة التي يمكن الاستمارة بها لظواهر هذا الخطأ ، وفي الواقع فان كل عالم من علماء الايثولوجيا المعروفين قد اطلق مثل هذه الأحكام في مجال أو في آخر ، وغالباً ما تكون هذه الملاحظات حقيقية الى حد ما ، ولكنها في بعض الأحيان قسدت تشير الى أن أصحابها لم تتوافر لديهم معلومات اجتماعية سليمة .

وقد دفعت العادة المهنية لعلماء الايثولوجيا الى أن يقدروا ذات البين ، وذات الشمال بملاحظات غامضة ، ولكنها تحفل بالامل في امكان التوصل الى نتائج هامة بالنسبة للانسان ومن المثل أن نقرر أن بعض آراء الايثولوجيين ، ولو أنها تنسم بالمعمومية ، إلا أنها في نفس الوقت آراء صحيحة .

ويرى كالوس Kalmus (١١) أن بعض المفاهيم والأساليب المستخلصة في علم الاجتماع الانساني ، يمكن للمرء أن يستفيد منها بنجاح اذا كان يدرس التنظيم الاجتماعي عند الحيوانات . أما كالهون Calhoun فإنه يردد في بعض آرائه ما ذهب اليه المؤلف في الفصل الأول ، وهو ما سوف نقرر له مناقشة خاصة

الجنسي ، ولكنها نتيجة لمرحلة ثقافية مبنية على اختلافات ثانوية في السلوك (٩) .

وتعلق المؤلفة على ما ذكره « هارلو » بأن ازدياد الاهتمام بالعمل الميداني قد أسهم في تنشيط فترة اهتمام ثانية من الناحية الايثولوجية ، بالموضوعات الانسانية ، إذ يقوم الباحثون ، هذه المرة ، بدراسة مقارنة مباشرة بين المواد الحيوانية والانسانية على الصعيد الاجتماعي ، ذلك أنهم يريدون أن يصلوا الى توضيح كيفية نشوء بعض خصائص المجتمع الانساني - مثل تايو المحارم - من التنظيمات الاجتماعية ، وظروف حياة ما قبل الانسان .

وقد قام كورتلاند Kortlandt ، وكوجي Kooji ، وريبولدز Reynolds بأبحاث في هذا المجال منذ وقت قريب ، وشاركهم في اهتماماتهم هذه بعض علماء الانثروبولوجيا الاجتماعية .

ان علم الاجتماع الخاص بدراسة الانسان البدائي ، واثولوجيا الأطفال والمرضى العقليين ، تعتبر بالمقارنة بالعلوم الاخرى ، مجالات بحث جديدة . ومن الأخطاء الشائعة التي يشترك فيها الكثير من علماء الانثروبولوجيا ، أنهم يذكرن بطريقة غامضة - أثناء كلامهم - أن كل ما يتحدثون عنه ، ذو دلالة عامة ، سواء في المجال الانساني أو الحيواني ، وايضاً على الصعيد الفردي ، وعلى الصعيد الاجتماعي . ولعل هذا المثال الذي ذكره كاتز Katz (١٠) يوضح ذلك ، فهو يرى « أن التقارب البعيد المدى الذي يمكن ملاحظته ، أو يوجد بين

(٩) Harlow, Harry F. «The Heterosexual affectional system in Monkeys, » American Psychologist, 17, 1-9.

(١٠) Katz, David : Animals and men, studies in comparative Psychology, (London, longmans, green and Co.) 1937.

(١١) Kalmus, H. (Origins and general features), Symposia of the zoological, society of London No. (14) 1-12.

تتداخل مع غيرها مما ينتمى إلى علوم قريبة منهما ، كعلم النفس ، وعلم وظائف الأعضاء ، وعلم الوراثة .. بالإضافة إلى علم السكان ، وعلم الاقتصاد .. الخ . وفى كل حالة فإن الدراسة تميز عن غيرها من الدراسات المشابهة عن طريق أسلوبها المتميز فى تناول واستيعاب البيانات أو المعلومات ، مما نجده فى مرحلة استقرار هذه العلوم . وانفصالها عن بعضها البعض ، كدراسات لها مناهجها وأسلوبها الخاص فى العمل والبحث .

ويكتب هينده Hinde (١٧) عن الإيثولوجيا قائلاً « حين أتناول الموضوع فى جوهره فأرى أنه يتمس بالتوسع مجاله ، وإن كثيراً من هذه الدراسات الإيثولوجية يمكن تصنيفها باعتبارها دراسات نفسية أو حيوانية ، أو أنكلولوجية ، أو فسيولوجية ، وهكذا فإن الخصائص التي تحدد طبيعة الإيثولوجيا لا تتمثل فى مجالها وحده ، ولكن فى أسلوبها ومنهجها ، واتجاهها نحو كل هذه الفروع أيضاً » .

إن المقدمة الأساسية للإيثولوجيا هي أن دراسة السلوك الحيوانى يجب أن تبدأ بالحصول على معرفة كاملة بقدر الامكان - عن سلوك الأنواع الحيوانية موضوع الدراسة خلال دورة الحياة بأكملها ، فالإيثوجرام Ethogram يصف ما يقوم الحيوان بفعله ، ولماذا يفعله .. أما الخطوة التالية فهي تحليل أنماط السلوك على ضوء العوامل الداخلة ، أو المؤثرة فيها . وقد أعطانا براون Brown راية عن العلاقة بين الملاحظة والوصف والتقريب والتصنيف .. الخ ، فى مضمون اجتماعى ، وعقد مقارنة بين علمى الأحياء والاجتماع ، لكى نستخلص من كل ذلك وجهة نظر فى

فى الفصل الرابع ، من أن الأبحاث التي يقوم بها الدارسون من سلوك الحيوانات ، قد أعطى الإنسان معرفة بالحالة الإنسانية من ناحية نشوئها أو ظروفها الحالية ، كما أن قيمة مثل هذه المعرفة تعتمد أساساً على وجود علاقة بين الحالة الإنسانية الحاضرة ، وبين مثيلتها السابقة فى الأشكال البسيطة من الثدييات ، أو على الحقيقة القائلة بأنه توجد عمليات مقارنة بين الإنسان وهذه الأشكال السفلى من الثدييات .

وعلى ذلك ، فإن من المعقول أن نعرف أن كل الإيثولوجيين المعاصرين لم يستطيعوا أن يرفضوا العلاقة بين علمهم وبين المعلوم الاجتماعي الأخرى ، ففريمان - مثلاً - يستعير آراء تينرجن وهكسلى عن الاتجاه نحو توحيد أساليب الدراسة ، كما أن الكثيرين من علماء الإيثولوجيا يهتمون اهتماماً كبيراً بتحقيق العلاقة بين أبحاثهم ، وأبحاث العلوم الأخرى ، خاصة علم وظائف الأعضاء والتحليل النفسى .

وتنتقل المؤلف بعد ذلك إلى تحليل مستويات الاتصال بين الإيثولوجيا والعلوم الأثروبولوجية يوجه عام ، ويقول « أن تينرجن كما رأينا يجب تعريف الإيثولوجيا بأنها تفكير بيولوجى يطبق على السلوك » . ولكنه أيضاً يقتبس ملاحظة من لورين قائلاً فى أحد المؤتمرات من الإيثولوجيا من أنها هي فرع الدراسة الذى بدأه أوسكار هاينروث .

وإذا عدنا لنتذكر ما قلته المؤلف فى الفصل الثانى من أن كلاماً من الأثروبولوجيا الاجتماعية ، والإيثولوجيا فى مراحلها الأولى ، كانا حقلاً بكرة للبحث غير المتخصص ، فإن هذا يجعلنا نفهم مغزى إشارتها إلى أن كلا العلمين كانا عبارة عن مجموعة كبيرة من الملاحظات التي

البناء الاجتماعي والسلوك، كما تمالغ فيه أيضاً مشكلة إمكانية النظر نظرة مقارنة إلى عمليات التحكم هذه في حالي الإنسان والحيوان. وتعلق على بعض الأبحاث التي نشرت حديثاً في هذا الموضوع وخاصة أعمال وين ادواردز Wynne-Edwards، وماري دوجلاس Mary Douglas (١٤)، مستخلصة بعض النتائج التي تتصل بموضوع دراستها في هذا الكتاب. وتشير إلى آراء هاولز المرتبطة بالتحكم من مثل أنه عندما يرداد عدد القطة المعزولة في مكان مدمج بها، فإن هذه القطة تصبح أكثر تعرضاً للتحكم العقلي، وأنه يمكن أن تعتبر هذا مثلاً لنفس الشيء بالنسبة للإنسان. كما تشير أيضاً إلى أبحاث كاهون عن القوارض وفكرته عن «الالتقاء الاجتماعي» ولو أنها غير معرفة تعريفاً دقيقاً، إلا أنها يمكن أن تكون ذات فائدة في تحليل الجماعات، أيًا كان نوعها.

وتناقش المؤلفة آراء كار سوندرز Carr-Saunders، وبين ادواردز، وماري دوجلاس، وخاصة فكرة وين ادواردز عن الاتزان السكاني Population Homeostasis التي هاجمها كروك Crook. وكل من بين ادواردز، وماري دوجلاس، يعددان وجهة نظرهما تجاه الوضع الإنساني وفقاً لآرائهن معينة، فهما يريان مثلاً أن كل أساليب تحديد النسل من تقليل الجماع، والإجهاض، وقتل الأطفال كانت تدور من الناحية التقليدية على أنها العوامل الرئيسية للتحكم في تعداد السكان. وتحص ماري دوجلاس بأن هذه الأساليب إنما تمثل أقصى مدى يمكن أن تصل إليه عملية

النهاية من «المؤرخ الطبيعي». أما هيدجر Hediger — الذي يرفض في التمييز بين علم النفس الحيواني وبين البيولوجيا — فيزعم أن دارسي السلوك الذين ينظرون إلى الحيوان ليس فقط بصفته شيئاً، ولكن أيضاً ككائن ذي احساس يمكن أن يفهم سلوكه فهماً شخصياً، تماماً كما يفهم رجل رجلاً آخر، هؤلاء هم علماء النفس الحيواني الحقيقيون. وهكذا يمكننا أن نصف علم النفس الحيواني بهذا لذلك، بأنه دراسة للسلوك، إلى جانب كونها محاولة تتسم بالتماطف لفهم هذا السلوك. وعلى الرغم من ذلك فقد ذهب هيدجر في موضع آخر إلى أن «علم النفس الحيواني» هو في المقام الأول صراع ضد تشبيه الحيوان Anthropomorphism (أي إخفاء صفات إنسانية عليه)، وعلى ذلك، فإنه إما أن يكون قد غير من رأيه، أو أن هناك شيئاً غامضاً في مفهومه من التشبيه، وبالمثل فإن بيرنز دوهاان Bierens de Haan في حين أنه يرفض دراسة موضوعية تماماً، بمعنى أنه ينكر التجارب الذاتية للحيوان، فإنه بلا مراء، يدين فكرة التشبيه بشكل أو بآخر. وتذهب المؤلفة إلى أنه قد نشأ خطأ متميزان في النظر إلى النفس الحيوانية، بعد أرسطو، أولهما الخط السديكاري الذي انتهى إلى السلوكيين الواطسونيين المحدثين، ولثانيهما هو الخط الذي يمثل داروين والذين تابعوه من المؤمنين بنظريته في «النشوء والارتقاء» وقد ذهب إلى تشبيه الحيوان وبالغ في تقدير ظرفه النفسية أو قدراته.

وتنتقل المؤلفة بعد ذلك إلى فصل آخر تمالغ فيه مشاكل التحكم في السكان من خلال

.. Bierens De Haan, J. A.: Animal psychology and the science of animal behaviour, Behaviour, 1, 71-80.

(١٢)

Wynne-Edwards, V. C. Animal Dispersion in Relative to Social Behaviour (Edinburgh, Oliver and Boyd) 1962 Douglas, Mary: (Population control in primitive groups), British Journal of sociology, 1966, 263.

(١٤)

وتقرر أن جدلاً كثيراً قد اثير حديثاً حول علاقة الدراسات الحيوانية ، بمشكلة العدوان في المجتمع الانساني ، وأن هذا الجدل - أو النقاش - قد ارتكز على وجود دافع فطري يمنع الانسان من العدوان ، كما يحدث في حالة الامتناع عن الاجهاز على عدو مهزوم ، أو اعلان استسلامه . وعلى سبيل المثال ، فإن فريمان أثناء نقاشه حول امكانية وجود الضوابط البيولوجية على العدوان على اعتبار أن ذلك ذو أهمية بالغة في الدراسات الانثروبولوجية لموضوع « الصراع » ، يرى أن « هناك برهاناً إيثولوجياً واضحاً على أنه في كثير من الحالات ، تؤدي الحركات التي تعبر عن الاستسلام والخضوع الى منع العدوان ، وأن اختراع الأسلحة التي يمكن استخدامها على البعد (وهو ما يمثل اتجاهاً مستمراً في تطور الأسلحة) هو بالتأكيد مقابل لمثل ذلك المانع الطبيعي » ، ويقول أن الإيثولوجيين والانثروبولوجيين يحسنون صنماً ، أو وضعوا هذه المشكلة على بساط البحث لكي يصلوا فيها الى رأى أو نتيجة محدودة .

وعلى أية حال ، فإنه من غير الممكن في دراسة كهذه للراسة ، متعددة الجوانب ، واسعة النطاق ، التوصل الى نتائج محددة ، أو آراء صحيحة تماماً ، وإنما أقصى ما يمكن أن نطمح اليه هو محاولة تاصيل هذا الاتجاه في الدراسة ، ذلك أن النتائج التي يمكن التوصل اليها لا تتمتع باستقرار دائم . وقد حاولت المؤلف في دراستها أن تحدد مجالات الاتصال بين الإيثولوجيا والانثروبولوجيا الاجتماعية في أكثر من موضوع ونجحت في ذلك الى حد كبير نتيجة لاستقرارها الواسع واحتفاظها بحدود الدراسة واسلوها ، وجهود الدارسين السابقين عليها ، والمعاصرين لها .

التحكم في السكان ، مما يمكن مقارنته في تلك الناحية بالحيوانات ويتضح ذلك من اختيارها للأثلة التي ساقتها للتدليل على صحة رأيها .

وتحاول المؤلف بموضوعة علمية أن تناقش الكثير من الآراء ، والقضايا التي تهتم المتخصصين في الدراسات الانسانية عامة ، وفي فروع الدراسات الانثروبولوجية خاصة ، موضحة مجال الدراسة الإيثولوجية ، فهي تعرض مثلاً « لفكرة العدوان والضغط الاجتماعي » فتري أن الفكرة القائلة بأن السلوك الانساني العدواني يمكن تفسيره في ضوء الدراسات الحيوانية ، ليست بالفكرة الجديدة ، فعلى سبيل المثال قال تروتر Trotter (١٥) « عندما اقارن المجتمع الألماني بمجموعة من الذئاب ، ومشاعر الفرد الألماني وغاياته ودوافعه ، ومشاعر ودوافع ذئب أو كلب ، فأنني لا أقصد استخدام تشبيه غامض وإنما ألفت الأنظار الى تطابق حقيقي ، وكبير في الوقت نفسه ، ان الضرورة الجسدية التي تجعل الذئب شجاعاً في أثناء هجوم جماعي ، هي بعينها التي تجعل الألماني شجاعاً في هجوم جماعي أيضاً . والفرودة الجسدية والطبيعية التي تجعل الكلب يخضع لسلط سيده ، ويتقبل ذلك منه ، هي نفسها التي تجعل الألماني يخضع لسلط ضابطه أيضاً » ، ويلهث « تروتر » الى « أنه من اللازم أن تتمثل في عقلنا مجتمع النحل في دراسة العقلية الانجليزية بمنهج عالم النفس البيولوجي ، كما نتمثل تماماً - مجتمع الذئاب في دراستنا للعقلية الألمانية » وهكذا تجعل المؤلف مفهوم الضغط الاجتماعي ، والفروض التي ينهض عليها ، هو المحور الذي تقيم عليه هذا الفصل من دراستها ، كما تتساءل عما إذا كان هناك ما يسمى بالضغط الاجتماعي بالنسبة للحيوانات .

من الكتب الجديدة

كتب وصلت الى ادارة المجلة ، وسوف نعرض لها بالتفصيل في الإصدار القادمة

1. Eliot T. S., *The Wast Land*, Edited by Valerie Eliot, Faber and Faber, London, 1971.
2. Goodlad J. S. R., *A Sociology of Popular Drama*, Heinemann, London, 1971.
3. Bourne Arthur, *Pollute and Be Damned*, J. M. Dent and Sons, London, 1972.
4. Fuller R. Buckminster, *Utopia or Oblivion*, The Penguin Press, London 1970.
5. Mazzolani Lidia Storom, *The Idea of the City in Roman thought, From Walled City to Spiritual Commonwealth*, with a Foreword by Michael Grant, Hollis & Charter, Toronto, 1970.

★ ★ ★



General Organization Of the Alexandria
Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

العدد التالي من المجلة

العدد الأول - المجلد الرابع

ابريل - مايو - يونية ١٩٧٢

قسم خاص عن عالم الفد
بالإضافة الى الإيواف الثابتة

ليرات	٣	سوريا	ريال	٥	الخليج العربي
مايكا	٢٥٠	المتاهرة	ريال	٥	السعودية
مايكا	٢٥٠	السودان	فلوس	٤٠٠	البحرين
قرشا	٣٥	ليبيا	فلوس	٤٠٠	اليمن الجنوبية
مايكا	٤٠٠	مستط	ريال	٤,٥	اليمن الشمالية
رناير	٥	الجزائر	فلوس	٣٠٠	العراق
مايكا	٥٠٠	بتونس	ليرة	٢,٥	لبنان
دراهم	٥	المغرب	فلوسا	٢٥٠	الأردن



